Lessing

<36606806590019

Das Kunstgewerbe

auf der

Wiener Weltausstellung

1873.

Das Kunstgewerbe

auf der

Wiener Weltausstellung

1873

von

Julius Lessing.

Berlin
Verlag von Ernst Wasmuth.
1874.

Die nachstehenden Aufsätze über das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung sind in nahezu derselben Form bereits in der Nationalzeitung erschienen. Die freundliche Aufnahme, welche sie gefunden, veranlaßt ihren Wiederabdruck in Buchform.

Dieselben erheben nicht den Anspruch, ein abschließendes Urtheil über alles auf der Wiener Ausstellung vorhandene Material zu enthalten, sie sollen nur eine Uebersicht über den gegenwärtigen Stand des Kunstgewerbes in seinen hauptsächlichsten Zweigen geben, sie sollen vornehmlich den deutschen Kunsthandwerker auf die Quellen und Vorbilder des höher entwickelten Kunstgewerbes anderer Länder hinweisen und sollen dem Publikum die Bedeutung wirklich tüchtiger Arbeiten gegenüber dem gewohnheitsmäßigen Mittelgut darlegen.

Lessing.

Inhalt.

I.

Der moderne Stil.

Der Verlauf der Weltausstellungen hat uns die eigenthümliche Erscheinung gebracht, daß sich das Hauptinteresse der Besucher denjenigen Gruppen zugewendet hat, welche der eigentlichen modernen Industrie ferner stehen. Wenn wir uns fragen, wo in diesem weiten Gewirre von Gebäuden, in dieser unendlichen Aufhäufung alles dessen, was wir zu leisten im Stande sind, wo hier der eigentliche Stolz und Ruhm unserer Zeit zu finden ist, wenn wir die schaffenden Lebenskräfte, die wirklichen Errungenschaften unserer Periode aufweisen wollen, so müssen wir in die Maschinenhalle gehen, wo eine Arbeit geleistet wird, von welcher frühere Perioden keine Ahnung hatten, wo die Kräfte der Natur in einer Weise dem Willen des Menschen unterworfen sind, daß neben der Wirklichkeit des Erreichten die phantastischen Märchenerfindungen der Alten als Spielereien einer kleinen zaghaften Vorstellungskraft erscheinen. Hier ist Alles neu, Alles bedeutsam und wichtig. Die Erfindung einer Schraube, dem Uneingeweihten kaum bemerkbar, kann die Herstellungsweisen großer Gebiete menschlicher Arbeit völlig verändern, kann Verbindungen schaffen und Umwälzungen hervorrufen, welche den Verkehr ganzer Völker umgestalten.

Aber von dieser großen geistigen Arbeit unseres Jahrhunderts, welche ihm einen der höchsten Ehrenplätze in der Reihe der großen Umwälzungsperioden zuweist, sehen auf den Weltausstellungen nur die Fachmänner die eigentlichen Belege. Wir Laien genießen die Errungenschaften als natürlich dargebrachten Tribut der Wissenschaft, wie wir die Körner des Feldes und das Schlachtvieh der Weiden vom Landmanne entgegennehmen. Wir besitzen unsere Maschinen und unsere Eisenbahnen und beklagen uns bitter, wenn wir zu einem Wege, den wir sonst nur in mehreren Tagen und unter den mannigfaltigsten Mühseligkeiten zurückgelegt hätten, eine Viertelstunde länger brauchen, als uns im Fahrplane verheißen ist. So lassen wir auf den Weltausstellungen die Maschinenhallen als dienende Mägde hinter uns liegen und fühlen uns berechtigt, nur nach den Erzeugnissen des feineren Lebensgenusses auszuschauen. Die Kunst und das Kunstgewerbe sind es, welche die großen Schaaren der Besucher an sich ziehen. Wir fühlen uns bereits reich genug, den geistigen und künstlerischen Luxus fordern zu dürfen. Die Werthschätzung der Völker in diesem internationalen Kampfspiele wird fast lediglich nach Maßgabe des künstlerischen Vermögens bestimmt, mit welchem sie aufzutreten wissen. Wir dürfen uns dieser Erscheinung freuen, denn sie zeigt, daß wir nach langer trauriger Zeit der Knappheit aller Verhältnisse allmälig wieder zu reicherem Lebensgenusse und künstlerischem Behagen gelangt sind.

Das Erwachen dieses Bedürfnisses führt die Menschen noch mehr zum Interesse am Kunstgewerbe als an der Kunst selbst. Die Werke der Malerei und Skulptur sind zwar geistig für das ganze Volk geschaffen, ihr Erwerb aber steht nur Wenigen zu, die Menge, selbst der besitzenden Klassen, tritt nur in Stunden gelegentlicher Weihe und Erholung denselben in unseren öffentlichen Sammlungen entgegen. An den Werken des Kunstgewerbes

dagegen hat jeder von uns Theil, die Form und die Farbe unserer Möbel, in denen wir leben, die Gestalt der Gefäße, von denen wir essen und trinken, alle Geräthe, deren wir uns täglich bedienen, die Stoffe unserer Kleider, die Muster unserer Tapeten und Teppiche, das Alles geht jeden von uns an, das sind Bedürfnisse, bei deren Befriedigung jeder eine besondere Genugthuung empfindet. Hier tritt der eigenste persönliche Geschmack in sein Recht, und wenn die Mode noch so gewaltsam und eigensinnig Formen und Farben vorschreibt, in der Zusammenstellung des gegebenen Materials liegt doch wieder ein eigenthümliches Element, welches jede Einrichtung, ja selbst jeden Anzug zu etwas Besonderem, dem Individuum geistig Eigenthümlichen macht. An diesem Theil der Kunst, der sich im Gewerbe äußert, hat jeder Mensch sein Anrecht und jeder ist daher auch berechtigt, von seinem Standpunkte aus als Beurtheiler und Richter an denselben heranzutreten. Ist er es doch, der die Sachen schließlich erwerben und verwenden soll. Diese Gruppe von Erzeugnissen, bei welchen der Geschmack in Gestaltung und Musterung maßgebend ist und die wir zusammenfassend als Kunstgewerbe zu bezeichnen pflegen, ist es daher auch, die auf allen Weltausstellungen das Hauptinteresse auf sich gezogen hat.

Für keinen Zweig des modernen Betriebes sind auch die Weltausstellungen wichtiger geworden, als für das Kunstgewerbe. Die Maschinenindustrie, welche mit unnachsichtlicher Konsequenz die Errungenschaften jedes Konkurrenten auf dem Weltmarkte sofort spürt, wird und muß alle Veränderungen und Verbesserungen, die irgendwo vorgenommen werden, sofort ergründen und für sich verwenden. Die Luxusindustrie hat es dagegen schwerer, zur Kenntniß ihrer berufenen Abnehmer zu dringen. Es können die Möbeltischler, Kunstweber und die anderen Kunstgewerbetreibenden Jahrzehnte hindurch ihre Abnehmer in dem Glauben erhalten, daß sie ihnen Vortreffliches und Geschmack-

volles liefern, bis einmal die besseren Erzeugnisse anderer Völker, die noch gewöhnlich durch hohe Luxuszölle ferngehalten werden, denselben vor Augen zu kommen. In das System der Selbstgenügsamkeit und des Sichgehenlassens auf diesem Gebiete haben die Weltausstellungen eine tüchtige Bresche geschlagen. Die Weltausstellung vom Jahre 1851 hat den Engländern die Augen geöffnet und den niedrigen Stand, den das Kunstgewerbe in ihrem Lande eingenommen, zur Kenntniß gebracht, und nachweisbar Punkt für Punkt sind die großartigen Fortschritte, welche England seitdem auf allen Gebieten des Kunstgewerbes gemacht hat. Wenn die Wiener Weltausstellung für Deutschland denselben Erfolg haben sollte, wenn die Ueberzeugung von dem traurigen, unglaublich niedrigen Stande unserer kunstgewerblichen Bildung recht tief und beschämend sich in das Bewußtsein unserer Landsleute einprägen würde, wenn die deutschen Besucher der Weltausstellung demüthig und bescheiden nach Hause gehen und sich klar machen werden, was Alles wir noch von unseren Nachbarn, besonders von den Franzosen, zu lernen haben, dann wird die Weltausstellung einen so großen Segen gestiftet haben, daß man ihre vielen Mängel und Schwächen gerne vergessen und den Männern, die dieselbe doch schließlich zu Stande gebracht haben, bleibend dankbar sein wird. Wir werden im Späteren auf das eigenthümliche Verhältniß des deutschen Kunstgewerbes zu dem der übrigen Staaten zurückzukommen haben; das aber sei von vornherein bemerkt, daß, wer angesichts der hier vorliegenden Thatsachen Schönfärberei treiben und kleine Ruhmestitel für sein Volk herausschlagen wollte, ein Unrecht an der nationalen Sache begehen würde. Was wir vor Allem jetzt nöthig haben, ist die gründliche Einsicht des traurigen Zustandes, in welchem wir uns befinden. Wer den nicht sieht, will nicht sehen oder kann nicht sehen. Wir müssen noch so oft hören, daß es Pflicht Deutschlands wäre, sich von den Vorbildern des Auslandes, besonders

Frankreichs, frei zu machen, vorerst aber haben wir noch so viel zu thun, um auch nur annähernd das zu leisten, was Frankreich und andere Länder vermögen, daß wir froh sein müssen, Vorbilder zu haben, an denen wir unser Kunstgewerbe heben können, und daß wir nichts eifriger zu thun haben, als das zu studiren, was uns hier geboten wird. Es ist keineswegs damit gesagt, daß Deutschland in künstlerischer Abhängigkeit erhalten bleiben soll; sobald einmal nur die Fähigkeit, unser Handwerk künstlerisch zu gestalten, welche dem deutschen Volke unzweifelhaft eigen ist, wieder durchgegriffen haben wird, sobald wir nur einmal ein weit ausgebildetes und reichlich genährtes Kunstgewerbe haben, so wird sich sicherlich deutsche Eigenart auch wieder geltend machen; aber aus dem Prinzip heraus etwas spezifisch Deutsches schaffen zu wollen, ist bei der nahen Verbindung der Kulturvölker Europas absolut unmöglich und ist auch zu keiner Zeit geschehen, auch zu den Zeiten nicht, die von unseren Romantikern mit Vorliebe als spezifisch deutsch angesehen zu werden pflegen. Wir haben die Renaissance aus Italien, wir haben die Gothik, in die man uns mit deutschthümlichen Redensarten hat hineinjagen wollen, direkt aus Frankreich bekommen, aber jede dieser Kunstformen ist in Deutschland umgewandelt und eigenartig ausgebildet worden.

In unserer Zeit, welche den Verkehr der Nationen so außerordentlich befördert hat, ist an eine Abgeschlossenheit noch weniger als in früheren Perioden zu denken. Wir sehen durch das ganze kultivirte Europa mit Anschluß des von Europa abhängigen Amerika's und Australien's dieselbe Bewegung vorgehen, die Nuancen, welche der herrschende Stil in den verschiedenen Ländern erfährt, sind nur dem schärfer beobachtenden Auge wahrnehmbar. Selbstständig neben der großen europäischen Völkergruppe steht der Orient in seinen verschiedenen Gruppen; eine eigenthümliche, besonders geartete Stellung nimmt Rußland ein. Die Führung

der europäischen Gruppen in allen Theilen des Kunstgewerbes hat nach wie vor Frankreich in fast unumschränkter Weise. Es sind einzelne Kunstfertigkeiten den älteren Kulturvölkern, wie den Spaniern, Italienern, oder auch bäuerlich gebildeten Provinzen des hohen Nordens eigen, diese gehören zu den interessantesten, verändern aber das Gesammtbild des Betriebes durchaus nicht in wesentlicher Weise. Hier und da hat es den Anschein, als ob die Führerschaft Frankreichs eingeschränkt werden solle; man spürt bei einigen hochstehenden Industriellen in England und Oesterreich, auch wohl in Deutschland den Einfluß der Kunstgewerbeschulen mit ihren strengen stilgerechten Vorbildern. Es muß die Zeit ausweisen, ob diese Ansätze entwicklungsfähig und fruchtbringend sind. Am freiesten bewegen sich die Völker in denjenigen Theilen des Kunstgewerbes, in welchen die eigentliche Kunst überwiegt, vornehmlich also in Goldschmiedsarbeiten und einzelnen Prachtstücken, für deren Gestaltung Architekten und Bildhauer herangezogen werden; im Gebiet der eigentlichen Muster und sonstigen feinen Technik ist die von Frankreich ausgehende Mode fast überall maßgebend.

Frankreich hat während der fünf Jahre, welche seit der letzten Weltausstellung verflossen sind, nichts wesentlich Neues schaffen können, die Prachtstücke der Fabrikanten sind zum Theil dieselben noch unverkauften Stücke der Pariser Ausstellung; die Fortschritte in den einzelnen Techniken sind nur dem Spezialisten wahrnehmbar. Auch in den übrigen Ländern kann von neuen Erscheinungen oder gar von neuen Richtungen kaum die Rede sein, das Gesammtbild ist seit 1867 in keinem wesentlichen Punkte verändert, kaum daß einzelne Modeabschweifungen, welche sonst fast jedes Frühjahr herbeizuführen pflegte, bemerkbar sind. Dieser Stillstand ist zum Theil ein wirklicher, durch die kriegerischen Wirren der letzten Jahre bedingter, zum Theil ist er aber nur scheinbar, denn auch das ist eine Errungenschaft und ein

Fortschritt, wenn eine bestimmte Richtung nicht mehr den Strömungen einzelner Jahresmoden unterworfen ist, sondern sich bleibend und ernsthaft festsetzt, so daß sie sich als bestimmter, maßgebender Stil einer Zeit herausbildet.

Wir müssen immer und immer wieder die Klage hören, daß unsere Zeit keinen eigentlichen Stil, sondern nur Moderichtungen besitze. Frühere Perioden hatten ihre bestimmt ausgeprägte Physiognomie gehabt, so daß wir von einem Stil der Renaissance, des Barock, des Rococo, Ludwig's XVI. und so fort sprechen können, während wir abwechselnd und systemlos heute nach diesem, morgen nach jenem Vorbilde unsere Arbeiten gestalten. Es ist wahr, daß unserer Zeit ein eklektischer Zug anhaftet, daß wir sehr geneigt sind, bald nach diesem und bald nach jenem Vorbilde zu arbeiten, und unsere Möbelhändler werden nicht anstehen, ihre verschiedenen Möbel als Renaissance, Barock, Louis XVI. oder sonstwie zu bezeichnen. Die Möbel eines solchen Magazines stehen scheinbar unvermittelt neben einander, wie Stücke verschiedener Jahrhunderte, die zufällig in einem Raume zusammengekommen sind. Es ist aber doch die Frage, ob nicht künftige Jahrhunderte, welche unseren Arbeiten unbefangener gegenüberstehen, nicht neben diesen Verschiedenheiten auch wieder einen gemeinsamen Zug in denselben entdecken werden, welcher ihnen den bestimmten Charakter einer Periode, d. h. eines Stiles giebt. Schon diejenigen unter uns, deren Auge schärfer gebildet ist, werden moderne Nachbildungen, selbst wenn sie auf Fälschung berechnet sind, herauszufinden im Stande sein. Diese auf Fälschung berechneten Stücke sind aber nur ein verschwindend kleiner Theil der Produktion. Wenn wir ein Mobiliar nach griechischen Formen herstellen wollen, so ist der Unterschied zwischen unseren Bedürfnissen und denen der Griechen so groß, daß die daraus nothwendig werdende Umgestaltung der Formen auch den Charakter aller Einzelnheiten auf das Wesentlichste be-

einflußt. Wir glauben griechisch zu bauen und bauen doch schließlich als die Kinder unserer Zeit; wir glauben in den Straßen einer Residenz einen italienischen Renaissancepalast zu errichten und stellen doch schließlich ein Gebäude her, das in der Renaissance-Periode niemals entstanden wäre, dessen Abweichung von den Vorbildern wir, die Mitlebenden, nur als eine Entartung empfinden und belächeln, indem wir auf das Vorbild zurücksehen. Spätere Zeiten aber, welche das Gesammtbild unserer Produktion vor Augen haben, werden alle diese von unseren Kunstrichtern als stillos verurtheilten Abweichungen sicherlich zu einer Gruppe von Erscheinungen zusammenfassen, die für unsere Zeit charakteristisch, die der Stil unserer Zeit ist. Schon jetzt nach kaum dreißig Jahren wird kein Mensch das für Gothik oder Rococo halten, was die romantische Periode der dreißiger Jahre unter diesen Namen gearbeitet hat. Wir sehen bereits jetzt in diesen Werken eine bestimmte Anschauung und einen eigenartigen Geschmack, den wir loben oder tadeln mögen, der aber jedenfalls zeigt, daß es falsch ist, wenn man einer Periode nachsagt, daß sie nur nachgeahmt habe. Der Mensch kann nicht nachahmen, ohne Eigenartiges hinzuzuthun. Nur wir, die wir mit denselben Augen sehen als der Verfertiger, merken zur Zeit die Unterschiede zwischen Vorbild und Nachahmung nicht. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Renaissance, welche wir jetzt als eine selbstständige Kunstübung preisen, nach ihrer eigenen Meinung auch nur eine nachahmende Kunst gewesen ist, daß der Renaissancekünstler nach seiner guten und festen Ueberzeugung in antikem Stile gebaut und dabei schließlich doch etwas völlig Eigenartiges hergestellt hat.

Wenn man durch die Hallen der Wiener Weltausstellung geht, so wird man auch wohl empfinden, daß die vielgetadelte und als Hauptkennzeichen unserer Zeit hingestellte Sucht, in möglichst verschiedenen Stilen zu arbeiten, doch schließlich nicht

das maßgebende ist. Wo irgend größere Einrichtungen und umfassendere Arbeiten auftreten, wird man immer nur sagen können, daß eine gewisse Anlehnung an einen früheren Stil stattgefunden habe, daß aber doch ein gutes Stück eigenartiger Kunstbildung darin enthalten ist.

Das moderne Kunstgewerbe befindet sich augenblicklich in einer Art von Kampf. Die französische Revolution und die großen Kriege im Anfange unseres Jahrhunderts hatten den Faden der alten Tradition abgerissen. Die Kunst des Rococo, welche sich folgerichtig aus der Renaissance und dem Barock entwickelt hatte, war verpönt worden; die prinzipielle Einfachheit republikanischer Tugend, das starre Römerthum des Kaiserreichs hatte die höchste Einfachheit der Formen vorgeschrieben. Die künstlerisch gesinnten Geister, Schinkel an ihrer Spitze, retteten sich in das reine Griechenthum zurück und suchten, was den Formen an Reichthum der Erscheinung abging, durch Adel und stille Größe zu ersetzen. Als sich in Frankreich der Wohlstand wieder hob, hatte man nichts, was man hätte weiterbilden können. Die Traditionen des Rococo, welche im Handwerke noch kümmerlich fortlebten und welche von der politischen Richtung der restaurirten Monarchie begünstigt wurden, mußten, so gut es gehen wollte, gepflegt werden; man empfand schmerzlich die gänzliche Verödung und Verarmung der Formen und begann nun eine Arbeit, in welcher wir noch mitten inne stehen, nämlich die Arbeit, alle jene Kunstfertigkeiten wiederzugewinnen, welche frühere Jahrhunderte besessen hatten und welche in der großen Umwälzung der Revolution verloren gegangen waren. Deutschland war dieser Arbeit bisher nur langsam gefolgt. Uns fehlte der Reichthum und das Kunstverständniß, um mehr als das Nothwendige für die Herrichtung unseres täglichen Lebens zu thun. Die einzelnen Luxusstücke, welche wir gebrauchten, wurden von Frankreich bezogen, von Frankreich her übernahmen wir auch die wie-

der aufgefundenen technischen Vortheile. Daß diese Arbeit des Wiedergewinnens alter Herrlichkeit in Formen und Farben, Ausführung und Material so langsam vor sich ging, daran war vor Allem Schuld, daß auch unser Handwerkerstand eine völlige Umgestaltung erfahren hatte. Durch den Eintritt der Maschine in die Arbeit war eine Menge von Kräften, die sonst ihr geistiges Kapital dem Handwerke zuführten, brachgelegt und zu reinen Arbeitern heruntergedrückt worden. Die Billigkeit der Massenproduktion ließ die theueren Stücke der Handarbeit in jener armen Zeit um so unerschwinglicher erscheinen. Der wirklich künstlerisch arbeitende Handwerker konnte sich nur an einzelnen Mittelpunkten, vor Allem in Paris erhalten, wo der Reichthum der ganzen Welt für Luxusbestellungen zusammenströmte, oder er fristete sein Dasein in den stillen, abgelegenen Thälern der Apenninen und Pyrenäen, wohin die Maschinenarbeit der großen Welt nicht drang, so daß jetzt, da wir uns ängstlich nach Kräften umsehen, denen wir das zarte, aufblühende Pflänzchen unseres modernen Kunstgewerbes anvertrauen sollen, neben den hochberühmten und gefeierten Ateliers französischer Meister jene Dorfarbeiter in erster Linie mit eintreten, die Jahrhunderte lang in stetiger Tradition unbemerkt fortvegetirt haben und jetzt auf einmal berufen werden, das treu gewahrte Geheimniß wieder nutzbar zu machen. Zu den herrlichsten Goldschmuckarbeiten, welche die Weltausstellung geliefert, hat Castellani seine Gehilfen aus italienischen Gebirgsdörfern herbeigeholt; die schönsten tauschirten Arbeiten in Eisen, Silber und Gold schicken die Spanier, die nach dem gewöhnlichen Kulturmaßstab weit hintanstehen in der Bildung der Völker. Das Herrlichste an Stickereien und Webereien liefern die Nomadenvölker Asiens, deren Kultur bisher unberührt von dem großen Strome des europäischen Handels war.

Die Epoche, in der sich unser Kunstgewerbe befindet, ist in ganz ausgeprägter Weise die der Restauration. Man will und muß

das Verlorene wieder einbringen. Man fühlt genau, daß die vollständige Negation der Revolutionszeit mit manchem verderblichen Auswuchse auch alle frischen Lebenskräfte abgeschnitten hat, man fühlt ferner, daß die Maschinenarbeit uns um das eigentlich künstlerische und geistige Element im Handwerke gebracht hat. Wenn das Verlorene wieder eingebracht werden soll, so ist der nächste und natürlichste Weg der, daß man sich an die alten Vorbilder hält. Zuerst tritt dieses Bestreben in der Form reiner Nachbildung auf. Der Liebhaber, welcher mit unseren modernen Dutzendarbeiten nicht zufrieden ist, greift nach den Arbeiten früherer Jahrhunderte, die eine Zeitlang als altes Gerümpel bei Seite geworfen wurden und jetzt mit immer höher steigenden Preisen bezahlt werden. Der Handwerker sucht diesem Bedürfnisse entgegenzukommen, er kopirt die alten Stücke; selbst der gewissenhafteste Liebhaber, welcher in seinen Möbeln wohnen will, ist gezwungen, unseren modernen Bedürfnissen entsprechend, manches Neue hinzubauen zu lassen, der weniger Gewissenhafte begnügt sich mit einer vollständig nachgeahmten Einrichtung. Der Handwerker macht für den großen Markt Arbeiten, welche den älteren Modellen nicht geradezu nachgebildet sind, sondern nur einzelne Motive daraus entlehnen; er benützt die Formen, welche ihm am handlichsten sind, und bildet so allmälig eine neue Mischung heraus, deren einzelne Produkte wir augenblicklich als stilwidrig bezeichnen, indem sie den Originalen, von denen sie ausgegangen sind, nicht mehr entsprechen, welche aber schließlich das enthalten, was man als den Stil unserer Zeit bezeichnen wird. Welchen künstlerischen Werth dieser Stil hat, das können wir, die wir mitten in demselben stehen, am schwersten beurtheilen. Unsere Hausfrauen, die ihn mit naiv genießendem Blicke betrachten, halten das Neueste und Modernste für das Schönste und werden sicher geneigt sein, ihn allen früheren vorzuziehen. Umgekehrt wird der Kunstgelehrte geneigt sein, ihn allen früheren nachzusetzen.

Wie aber auch hier das richtige Urtheil der späteren Zeiten ausfallen mag, einen Vortheil von größter Tragweite bringt uns diese Entwickelung jedenfalls, nämlich den, daß zur Bewältigung der gestellten Aufgabe alle verloren gegangenen Gebiete der Technik neu belebt werden müssen. Wir sind jetzt glücklich so weit gelangt, daß wir die gute, technisch vollendete Arbeit früherer Perioden wieder haben wollen; wir spüren den gewaltigen Unterschied zwischen einförmiger Fabriksarbeit und der durchgeistigten Leistung der Menschenhand; wir begnügen uns nicht mehr mit übertünchten, aus der Schablone gepreßten Stücken, sondern wollen wieder die letzte, vollendete Durchbildung eines Stückes, wenn wir es als mustergiltig anerkennen sollen. Wir sind vor Allem dahin gelangt, daß uns nicht mehr die künstlerische Idee des erfindenden Architekten als das eigentlich Geistige und Verehrungswürdige vorgeführt werden darf, vor dem wir schweigend und anerkennend unser Haupt zu neigen hätten, sondern wir wissen, daß im Handwerke die geistig vollendetste Erfindung nichts ist, wenn sie nicht zugleich in vollkommen tüchtiger Weise mit vollständigster Berücksichtigung des Materials und der Technik durchgeführt ist. Mögen noch so viele Mißgestaltungen in unseren neuesten Gefäßen und Geräthen vorkommen, der Fortschritt, den die künstlerische Behandlungsweise des Materials in jedem Jahre macht, ist ein bleibender Gewinn. Daß wir hierin vorwärts kommen, stetig und unbeirrt, das ist das freudige Bewußtsein, welches auch die Wiener Weltausstellung wieder giebt.

II.

Der Einfluß des Orients auf das moderne Kunstgewerbe.

Das moderne Kunstgewerbe ist bestrebt, die Lücken wieder auszufüllen, welche durch den Bruch mit der Vergangenheit in die Kunstfertigkeit unseres Handwerkes gerissen ward. Man hat mit glänzendem Erfolge die alten Techniken wieder zu beleben gesucht und hat die schätzbaren Muster, welche die vergangenen Jahrhunderte uns bewahrt haben, für die Gegenwart nutzbringend gemacht. Es ist dieser Umschwung nicht etwa einem höheren Pflichtgefühle zu danken, welches die verlorenen Güter der Menschheit wieder erobern will, es ist mehr die Unfähigkeit selbstständig zu erfinden, welche die Arbeiter zur Benutzung der alten Vorbilder hingedrängt hat. Es giebt kaum eine Periode früherer Kultur, die man nicht bereits nach Vorbildern durchsucht hätte; egyptische, griechische, römische Kunstwerke, die Erzeugnisse des Mittelalters und der Renaissance, des Barockstils finden durch alle Perioden hindurch ihre Liebhaber. Aber dasjenige Mustergebiet, welches augenblicklich den Ton angiebt und den gesammten Eindruck der Kunsterzeugnisse wesentlich bestimmt, ist das des Orients.

Gegenüber der Armuth und der Unfruchtbarkeit unserer eigenen, durch die Maschinenarbeit ausgedörrten Erfindungskraft

erschließt sich dem Blicke des nach künstlerischen Mustern Suchenden in den Schätzen des Orients eine unendliche Fülle naturfrischer, farbenglänzender und formensicherer Produktionen. Die Arbeiten von Indien, Persien, der Türkei und Arabien, sowie die von China und Japan sind die Muster für die neuesten Erzeugnisse des Kunstgewerbes geworden. Freilich kann man die gesammte Masse dieser Länder nicht in einem gemeinsamen Gegensatz gegen das Europäische betrachten; auch unter ihnen sind zwei Gruppen scharf unterschieden, China mit Japan als die eine, Persien, Indien, Arabien als die andere Seite. Es sind nicht nur die Religions- und Kulturverhältnisse, welche den Unterschied hervorbringen, der sich in den Erzeugnissen dieser Völker darstellt, diese beiden Gruppen unterscheiden sich in der prinzipiellen Behandlung der Farben und des Ornamentes beinahe ebenso wesentlich von einander als jede von ihnen sich von den Europäern unterscheidet. Was die beiden Gruppen Gemeinsames haben, ist eigentlich nur, daß jede in ihrer Weise es zu einer harmonischen Vollkommenheit und Abgeschlossenheit brachte, welche die Europäer mit ihrer zerrissenen Bildung nicht mehr selbstständig erreichen können. Den einheitlich geschlossenen, reizvollen, phantastischen Bildungen des Orients gegenüber weiß der europäische Musterzeichner nichts Besseres zu thun, als nachzuahmen, was er vor sich findet, und so sehen wir die Ausstellungen in allen Theilen, in welchen sie neue kunstgewerbliche Arbeiten bringen, wahrhaft überschwemmt mit Nachbildungen und Benutzungen persischer, chinesischer und japanischer Arbeiten.

Diese Auffrischung europäischer Phantasie durch morgenländische Erfindungsgabe ist übrigens keineswegs eine neue Erscheinung. Wir können in der Geschichte der europäischen Kultur eine ganze Reihe von Momenten bezeichnen, in welchen ein ähnlicher Vorgang stattgefunden hat. Von Asien her stammt diejenige Ornamentation, welche in ihrer Umgestaltung als griechisch-

römische der eigentliche Stamm unserer ganzen Kunst geworden ist. Als die antike Kunst zusammengebrochen war, wurden ihrer byzantinischen Nachfolgerin frische Lebenskräfte aus dem Oriente zugeführt; die romanische Periode, die Blüthezeit des Mittelalters, holte ihren ganzen Vorrath von Flachornamenten, von phantastischen Thieren und Blattwerk aus den orientalischen Seidenstoffen, welche der Handel und die Kreuzzüge herüber führten; die Renaissance in ihrer höchsten Blüthe machte ihre Anleihe bei den arabischen Kleinkünstlern. Das siebenzehnte Jahrhundert bildete seine Töpferwaaren dem eingeführten chinesischen Porzellane nach, und die Periode des Rococo hat sich mit dem Chinesenthum auf das zärtlichste verschwistert. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts brachten die indischen Kattune eine vollständige Umwälzung in der Musterung der gedruckten und gewebten Stoffe hervor. Für bestimmte Gebiete, wie Longshawls, denkt kein Mensch an etwas Anderes als an ein indisches Muster, und wenn wir jetzt wiederum Teppiche und Stoffe aller Art nach asiatischem Muster gestaltet sehen, so haben wir gar keinen Grund, dies als ein besonderes Armuthszeugniß unserer Periode aufzufassen, sondern wir sehen nur, wie in unserer Zeit ganz ebenso, wie in allen früheren, das Abendland dem erfindungsreichen Morgenlande in einem großen Gebiete der Kunstfertigkeit nachsteht und nach wie vor nichts Besseres thun kann, als sich wieder an dem besseren Vorbilde aufzufrischen. Diese eigenthümliche Art von Einfluß übt nun aber augenblicklich nicht die chinesisch-japanische Gruppe, sondern vielmehr die vorderasiatische, als deren geistiges Haupt Persien dasteht, von welchem die Türkei, Arabien und die übrigen vorderasiatischen Länder künstlerisch abhängig sind.

Im Oriente hat man es seit unvordenklichen Zeiten her verstanden, die natürlichen Formen der Pflanzen- und Thierwelt mit absoluter Sicherheit für die Musterung der Stoffe und Ge-

räthe zu benutzen. Während bei uns in Europa jedes Jahrhundert, ja selbst in den neueren Zeiten jedes Jahrzehnt andere Muster oder wenigstens andere Behandlungsweisen desselben Musters liebt, bleibt im Orient das Princip der Formbehandlung völlig unerschüttert. Der Europäer tritt dem natürlichen Gegenstande, der Pflanze, dem Thiere mit einer Gedankenfülle entgegen, welche ihn veranlaßt, den betreffenden Gegenstand nach seiner besten Fähigkeit zu ergründen und darzustellen. Es freut ihn, die Eigenthümlichkeit einer Rose in allen ihren Feinheiten zu beobachten, wie die einzelnen Blätter sich kräuseln, wie die äußeren bereits welk darniederhängen, während der innere Kern der gefüllten Blume sich eben erst erschließt, wie Unregelmäßigkeiten aller Art in Stellung und Form der Blätter sich finden. Für das fein beobachtende Auge bekommt die Blume einen bestimmten Charakter des prächtig Strotzenden oder des zart Bescheidenen; mit den verschiedenen Blumen wird eine bestimmte religiöse oder ethische Vorstellung verbunden; der Lorber wird ihm zum Zeichen des Ruhmes, die Rose zum Zeichen der Liebe. Von allen diesen verfeinerten Empfindungen und scharfen Beobachtungen kann er sich nicht lossagen, wenn er eine derartige Blume als Ornament verwenden will. Er bemüht sich auf die Tapete, die er mit Rosen schmücken will, die Rose zu malen mit der höchsten Feinheit der Beobachtung, so daß sie dem natürlich geschauten Vorbilde so ähnlich wie möglich wird; er wird für einen bestimmten Zweck bestimmte Blumen als Sinnbild wählen, er steigert sich fortwährend in der kunstfertigen Wiedergabe der Natur. Wir, die wir in gleicher Weise denken und fühlen, sind geneigt, sein Werk zu bewundern, bis wir plötzlich bemerken, daß der Zeichner und wir den eigentlichen Zweck jeder Ornamentik vergessen haben und in der zu stark ausgebildeten Fertigkeit des Darstellens die Grenzen des Musters weit überschritten haben. Wenn eine Blume in ihrer vollen natürlichen

Erscheinung dargestellt wird, so hört sie auf, das Muster einer Fläche zu sein, man kann nicht auf dick gemalte Blumensträuße ein Bild hängen, man kann nicht auf einen Teppich treten, welcher dem Auge hochquellende Sträuße vorspiegelt.

Der Orientale benutzt dieselben Blumen als Vorbilder; er mustert seine Wandbekleidung, er mustert seine Teppiche mit Rosen. Er vermeidet es aber, sie plastisch und natürlich darzustellen, er entlehnt den Blättern derselben nur die zierliche Zeichnung, die harmonische Farbenzusammenstellung des Roth und Grün, er nimmt aus der ganzen Erscheinung nur so viel heraus, als sich in der Fläche darstellen läßt, ohne daß der eigenthümliche Charakter der Fläche unterbrochen wird. In diesem Vorgehen ist er so fest und so instinktiv sicher, daß bei einem Gleichbleiben der natürlichen Vorbilder auch das Ergebniß durch alle Jahrhunderte hin völlig dasselbe geblieben ist. Der Orientale begnügt sich aber nicht nur mit der Nachbildung und zweckmäßigen Umgestaltung der natürlichen Vorbilder, er erfindet, und zwar auf Grund der natürlichen Gesetze, die sich ihm bei Beobachtung der Natur ergeben. Wie er an der Pflanze Zweig auf Zweig, Blatt auf Blatt und Blume auf Blume sich entwickeln sieht, so ordnet er auch den Stamm und die Zweige seines Ornamentes. Es ist nicht eine bestimmte Blume, die er nachbildet, sondern das Allgemeingültige des Pflanzenwachsthums, gleichsam die Urpflanze, welche Goethe vorschwebte, und somit bekommt seine Zeichnung etwas so absolut Gemeingültiges und unbezweifelbar Richtiges, daß sie allerdings zum festen Leitfaden der ornamentalen Kunst werden muß. Es ist die Urquelle, zu der wir immer wieder zurückkehren, sobald wir uns in zu reicher, ungezügelter Phantasie von ihr entfernt und in alle Unnatur verirrt haben. Die Sicherheit des Orientalen in dieser Behandlungsweise ist so groß, daß er nicht nur die gefügigen Pflanzenformen, sondern selbst Thiere, ja sogar Menschenbildungen in

ähnlicher Weise zu behandeln im Stande ist. In seine Teppiche sind Thiergestalten der mannigfachsten Art hineingewirkt und während die Darstellung eines Thieres, etwa eines Hundes, eines Rehes oder eines Bären auf einem europäischen Teppiche regelmäßig eine Verzerrung zu sein pflegt, um so häßlicher, je mehr es gelungen ist, der Naturwahrheit nahezukommen, sind umgekehrt bei dem Orientalen diese Thiergestalten eine reizende Zuthat.

Der Orientale bemüht sich gar nicht, diese Thiere naturwahr darzustellen, er giebt nur eine Andeutung derselben in einer Art von phantastischer Umgestaltung. Ein Vogel auf einem Teppiche ist eben kein wirklicher, von dem man verlangen könnte, daß er fähig sein sollte, zu laufen und zu fliegen, nur das zierliche, luftige Bild, das irgend ein buntes Vögelchen gewährt, welches durch die Zweige eines Blüthenbusches huscht, ohne daß wir im Stande sind, irgend eine seiner Formen genau zu beobachten, diese allgemeine Andeutung eines zart geformten, zierlich getheilten Wesens ist es, die für die Musterung des Orientalen gebraucht wird.

Am wichtigsten sind diese Vorzüge orientalischer Musterung auf allen denjenigen Gebieten, bei denen es sich um eine Ornamentirung der Fläche handelt. Dem Europäer, welcher überall naturwahr sein will und dadurch bei der Darstellung in das Plastische verfällt, wird die Belebung der Fläche am schwierigsten, während er bei der Schmückung plastischer Gegenstände ungestrafter seinem eigenen Triebe folgen kann. Der Europäer beruhigt sich nicht dabei, daß etwas nur bedeutungsloses Ornament sei, er will geistigen Gehalt hineinlegen. Dies ist sicher berechtigt bei allen Geräthen und Gefäßen, die im Gebrauche unseres Lebens eine bestimmte Stellung einnehmen. Man wird den Krug, aus dem man Wein trinkt, anders gestalten als den Kelch, der beim Abendmahle gereicht wird; die verschiedene Beziehung bestimmt die künstlerische Ausbildung. Die Stoffe

dagegen, besonders die Fußteppiche, welche für den niedrigsten Gebrauch bestimmt sind, welche eine gemeinsame Grundlage für die verschiedensten Gegenstände sind, die darauf gestellt werden oder die darüber hinschreiten, auch die Bekleidungsstoffe, welche sich allen Richtungen und Bewegungen des Körpers fügen sollen, diese müssen von der bedeutungsvollen Durchbildung ausgeschlossen sein, für sie hauptsächlich ist die orientalische Behandlungsweise maßgebend. Wir sehen daher, daß in allen Perioden der Kultur, von denen wir irgend ein Zeugniß haben, das Abendland seine Teppiche und Prachtstoffe vom Morgenlande bezogen hat. Die Bekleidungsstoffe wurden in Europa nachgebildet und im Muster mannigfach umgestaltet; an das Gebiet dagegen, welches für die Stilisirung und Flachlegung der Muster die größte Gesetzmäßigkeit erfordert, an die Teppiche haben sich die Europäer eigentlich fast niemals herangewagt, sondern von den ältesten Zeiten Griechenlands und Roms bis auf unsere Periode hat man stets vorgezogen, Teppiche aus dem Oriente zu beziehen; es ist also nicht etwa eine vorübergehende Modesucht, die uns bestimmt, persische und Smyrna-Teppiche in unsere Zimmer zu legen, es ist einfach die Erkenntniß des Richtigen, die uns zu jenen Mustern zurückführt. Bis jetzt fehlt es noch absolut an Beispielen, daß die Europäer es vermocht hätten, irgend etwas Besseres in diesem Gebiete herzustellen, als die Orientalen. Sie haben immer nur die orientalischen Muster nachgeahmt, sie allmälig verändert, bis sie zuletzt so entartet waren, daß sie wieder zum orientalischen Original zurückgreifen mußten.

Die orientalische Dekorationsweise ist eine nichtssagende, nichtssagend wie der Blumenflor oder das lustige Gekräusel der Wolken. Darin besteht ihr Vortheil, darin liegt aber auch ihre Grenze für die höheren Ansprüche. Der Orientale schafft seine lieblich spielenden Muster, die prächtig sind für einen Teppich, aber er überzieht mit denselben auch die Wände und Kuppeln

seiner Kirche, sie gehen über in die feinen Gravirungen seiner Waffen, auf die Bemalungen seiner Gefäße und Geräthe. Diese Muster können niemals unschön sein, sie erreichen aber bei Gegenständen, die in geistiger Weise künstlerisch durchgebildet werden können, doch nur einen geringen Theil dessen, was man von der ornamentirenden Kunst verlangen kann. Es ist daher sehr bedenklich, wenn unsere europäische Kunstindustrie dem orientalischen Vorbilde auch in dieses Gebiet hinein folgt und sich nicht mehr damit begnügt, Teppiche und Stoffe in persischer Weise zu behandeln, sondern nun auch Gläser und Thonwaaren, Holz- und Metallarbeit mit persischen Mustern verziert. Das ist nicht mehr ein vernünftiges Zurückgreifen auf gute Vorbilder, sondern ein Stück Mode und Modethorheit. Man kann in der diesmaligen Ausstellung nicht das geringste Gebiet kunstgewerblicher Arbeiten durchwandern, ohne wieder und immer wieder auf Persisches, Chinesisches und Japanisches zu stoßen. Was auf diese Weise geschaffen worden, hat immer seine Vorzüge und ist als Durchgangsstufe für eine vernünftige Behandlungsweise sicherlich von Werth. Aber wir brauchen und dürfen es uns nicht versagen, unsere Flaschen mit etwas mehr als einem blos stilisirten Blumenmuster zu schmücken. In dem reichen Schatz unserer Sagen und unserer idealen Vorstellungen besitzen wir eine Fülle von Motiven, welche eine höhere geistige Ausschmückung dieser Geräthe ermöglichen. Wir wollen auf unsern Trinkgeräthen die Freude am Rebensafte dargestellt sehen, sei es durch zechende, lustige Genossen, sei es durch Bacchus und sein übermüthiges Gefolge. Wir wollen auf den Waffen, wenn sie einmal verziert werden, die Figuren von Helden, auf den Jagdgeräthen den Jäger und seine Hunde sehen, Alles dieses läßt sich zierlich und bescheiden anbringen, ohne daß es die Harmonie des Gefäßes zu stören braucht, alles dies läßt sich einfügen in den Kranz ornamentaler Bildungen. Es giebt an allen Geräthen Theile, die konstruktiv nicht bedeutend und

daher für die Ausschmückung mit beliebigen Gegenständen verwendbar sind. Ebensowenig als wir es uns versagen wollen, daß die Wände unserer Kirchen und öffentlichen Gebäude mit bezüglichen Darstellungen statt mit bloßen Tapetenmustern orientalischen Geschmacks versehen werden, ebensowenig dürfen wir bei den Geräthen und Gefäßen des Lebens Verzicht leisten auf eine geistige, dem Gegenstande angepaßte Ausschmückung. Dieser neue persische Geschmack, der sich jetzt des Kunstgewerbes bemächtigt hat, ist daher keineswegs als bleibende Errungenschaft zu billigen und wird auch sicher dem ausgesprochenen europäischen Drange nach sinnreicher Durchbildung wieder weichen.

Etwas anders als mit der persisch-arabischen Geschmacksrichtung steht es mit der chinesisch-japanischen. Jene Harmonie, welche die Perser durch die strenge Stilisirung erzielen, erreichen die Chinesen durch gewaltsame phantastische Verzerrung. Es sind das zwei Wege, die zu demselben Ziele führen. Der Eindruck des natürlich Greifbaren muß dem Gegenstande genommen werden, sobald er zur Ornamentation dienen soll. Er muß gebändigt werden, damit er sich dem Geräthe und seinen Formen unterordnen kann. Der Perser erfüllt die Aufgabe im höchsten Sinne, indem er aus dem Gesetze des Wachsthums heraus die Pflanze für den bestimmten Zweck umkonstruirt, der Chinese übertreibt und verzerrt alle Formen derart, daß man an sie nicht mehr mit der prüfenden Frage, wie weit sie naturwahr seien, herantreten kann. Es sind immer nur phantastische Anklänge an bestimmte Vorbilder. Dabei gehen die chinesisch-japanischen Arbeiten von der feinsten und zierlichsten Naturbeobachtung aus, und mitten in dem wunderlichsten Schnörkelwerk stehen die graziösesten, fein empfundenen Nachbildungen anmuthiger Pflanzen und Thiere; mit wenigen sicheren Strichen und Farbenflecken zaubern sie Blüthenzweige mit spielenden Vögeln hervor, die ohne jede Rücksicht auf die Construktion des Gefäßes sich darüber fortneigen.

Ich muß bemerken, daß hiermit die Charakteristik der chinesisch-japanischen Verzierungsweise weitaus nicht erschöpft ist; ich werde auf die äußerst interessanten Arbeiten weiterhin zurückzukommen haben und wollte hier nur andeuten, was das eigenthümlich Chinesische sei, das die Europäer sich zur Auffrischung ihres Ornamentenschatzes zum Vorbilde nehmen. Es sind dies die erwähnten phantastisch übertriebenen Formen, welche bei flüchtiger Betrachtung zuerst als charakteristisch in die Augen fallen. An Nachahmungen derselben ist die europäische Ausstellung reicher, als sie sein sollte. Die persische Ornamentation ist die Mutter der europäischen, auf die wir zurückgreifen dürfen und müssen. Die chinesische steht unserem ganzen Gefühle, unserer ganzen Formenbildung sehr fern. Wir können aus derselben Vieles lernen; besonders sind die älteren Arbeiten weit davon entfernt, so willkürlich und verzerrt zu sein, es giebt unter denselben vortreffliche Stücke, welche im Principe der persischen Ornamentation nahe verwandt sind, die wenigstens in der Anordnung eine vernünftige Gleichmäßigkeit bewahren, wenn auch die einzelnen Blattformen in ganz anderer Weise gestaltet sind. Diese aber sind es viel weniger, welche der europäische Fabrikant sich zum Vorbilde nimmt, er wählt vielmehr mit Vorliebe die wunderlichsten Verzerrungen, fratzenhafte Dämonen mit struppigem Haar und Reffzähnen, gewundene Drachen und dickköpfige Hunde, verdrückte, wie aus Kork gepreßte Bäume und ähnliche Ausartungen einer wüsten Phantasie, um damit seinen Gegenständen ein chinesisches Aussehen zu geben. Die Chinesen verstehen es, auch derartige Sachen mit großem Reiz zu behandeln. Die Feinheit der Zeichnung, die glückliche Wahl der Farben, die unübertrefflich gute Ausführung geben den chinesischen Originalarbeiten einen höheren Werth. Aber wirkliche Vorbilder können derartige Stücke für uns nicht sein. Die Nachbildungen derselben können nur dazu dienen, die falschen Vorstellungen, die wir von der Kunstweise

jener Völker haben, noch mehr zu verwirren. Englische Fabrikanten haben ganze Schaukasten ausgestellt, die für den Unkundigen als chinesische Waare erscheinen müssen. So hat die Royal Worcester Fabrik eine köstliche Thonmasse von elfenbeinartiger Färbung zu nichts Anderem verwendet als zu lauter Flaschen und Geräthen mit chinesischem Ungethüm.

Die Wiener Ausstellung ist für die Beobachtung der künstlerischen Beziehungen Europa's zu Asien so lehrreich wie kaum eine der früheren. Das große Uebergewicht der Orientalen in der Musterung der gewebten Stoffe so wie in vielen anderen Zweigen hatte sich auf den ersten Weltausstellungen am meisten fühlbar gemacht. Die Erkenntniß von den Vorzügen der asiatischen und halbbarbarischen Arbeiten müssen wir als eine der wesentlichsten Errungenschaften der Weltausstellungen überhaupt bezeichnen. In einzelnen Gebieten, besonders in der Teppichfabrikation hatte bereits die Londoner Ausstellung von 1862 den vortheilhaften Einfluß dieser neu gewonnenen Erkenntniß klargelegt. Auf der Pariser Ausstellung vom Jahre 1867 bemerkte man das weitere Fortschreiten orientalischer Muster auch auf anderen Gebieten; die Wiener Weltausstellung von 1873 zeigt diesen Vorgang auf seinem Höhepunkte; sie zeigt aber auch bereits einen anderen Vorgang, der uns mit tiefer Besorgniß erfüllen muß. Der Orient, diese feste Burg des gesunden, unverfälschten Geschmackes, der Jahrtausende unverrückt seine Muster und Farben gewahrt hat, der uns immer wieder mit seinen frischen Kräften ausgeholfen hat, er geht sichtlich seinem künstlerischen Untergange entgegen. Die politisch und moralisch verkommenen Völker Vorderasiens können sich gegen das Uebergewicht europäischer Cultur nicht halten. Vor der billigen Dutzendarbeit europäischer Fabriken weichen die mühsamen Handarbeiten des Orients; der Orientale fängt bereits an, seine Seide nicht mehr selbst zu jenen köstlich verschlungenen, zierlichen Mustern zu weben,

er verkauft sie als rohe Seide dem englischen Kaufmanne, der ihm dafür die bedruckten Kattune von Manchester bringt. Der Perser hört auf, seine Farben nach uralt überlieferter Weise aus Pflanzensäften mühsam zu bereiten und greift nach den grellen, giftigen Anilinfarben, die ihm der europäische Handel bringt. Der Japaner verläßt seine gute, sorgfältige Manier der Lackarbeiten und macht Dutzendwaare für den europäischen Markt; er legt seine Kleidung und seine Lebensweise ab, mit der jene kunstreichen Techniken des Webens und Strickens verknüpft waren; statt der golddurchwirkten Seidengewänder trägt er europäische Tuche, statt des reichen, mit Gold und Steinen geschmückten Hutes eine leichte, europäische Mütze. Die Kultur der halbwilden Völker auf den Inseln der Südsee ist bereits völlig verschwunden, von den köstlichen, farbenschimmernden Produkten ihrer harmlosen Kunstfertigkeit sprechen nur noch die Sammlungen ihrer holländischen Bezwinger. Die großen Kulturvölker Asiens werden sich etwas länger gegen den Einfluß Europa's sträuben, aber in Persien und in dem ganzen Kaukasus hat durch das Vordringen der russischen Macht, der Eisenbahnen und des Telegraphen die Abgeschlossenheit aufgehört, der Zauberring ist gebrochen, die europäische Kultur dringt ein mit Maschinen, Anilinfarben und Schoddytuchen, die grimmige Hungersnoth führt die guten alten persischen Schätze in die Hände der Händler und weit hinaus in die Antiquitätenläden von Wien, London und Paris. Vielleicht genügen wenige Jahrzehnte, um eine Kultur zu vernichten, die Jahrtausende unverändert bestanden. Es ist jetzt vielleicht zum letzten Male, daß die europäischen Kunstgewerbe einen Trunk aus dieser reinen Quelle thun dürfen, die dann für immer versiegt.

III.

Die nationale Hausindustrie.

In der ernsten Arbeit, den Reichthum der Formen und Farben, die Vielseitigkeit der Herstellungsweisen wieder zu gewinnen, hielt man sich bis jetzt ausschließlich an die Werke früherer Perioden oder wandte sich den Vorbildern des Orients zu, wo von alten Zeiten her die Behandlung der Formen und besonders der Farben in ungetrübter Kraft erhalten ist. Außer diesen beiden großen Gruppen von Vorbildern, deren Einfluß auf das moderne Kunstgewerbe sich aller Orten geltend macht, ist jetzt eine dritte Gruppe herangezogen worden, welcher auf dieser Ausstellung eine ganz besondere Beachtung geschenkt worden ist, deren Erzeugnisse man jetzt zusammenfassend als nationale Hausindustrie zu bezeichnen pflegt.

Bereits für die Weltausstellung von Paris waren die Anfänge hierfür gemacht worden. Das damalige Programm, welches alle Aeußerungen des Lebens zu berücksichtigen versprach, hatte mit richtigem Blick erkannt, daß die Volkstrachten und diejenigen Arbeiten, welche bestimmten engen, meist bäuerlichen Bezirken eigen sind, eine besondere Beachtung verdienen. Es waren schon damals eine Reihe von Figuren in den verschiedenen Nationaltrachten ausgestellt; Frankreich hatte eine große Menge beigesteuert, die Türkei und Egypten waren reich vertreten; das meiste Auf-

sehen erregten die mit künstlerischer Vollendung gearbeiteten schwedischen Figuren, bei welchen nicht nur die kleidsame, zierliche Tracht, sondern auch die charaktervolle Ausarbeitung in der Stellung der Köpfe und Hände Anerkennung fand. In Paris hatten diese Anfänge mehr einen ethnographischen oder kulturgeschichtlichen Charakter. Das große napoleonische Programm der Weltbeglückung verhieß ja besonders den Bauern und kleinen Arbeitern eine völlige Umgestaltung ihrer Verhältnisse; es sollte für ihre Wohnung, für billige Beschaffung der Lebensmittel, für zweckmäßige Kleidung und Anderes gesorgt werden, dafür war denn die Ausstellung der jetzt herrschenden Lebensbedürfnisse nothwendig. Auch Bauerngeschirre und Aehnliches war herbeigebracht worden, aber auch nur von dem Gesichtspunkte aus die billige und gute Herstellungsweise unter bestimmten, lokalen Verhältnissen darzuthun.

Die einfachen Geräthe, Stickereien und Goldschmuckarbeiten, welche dort zum ersten Male zum Vorscheine kamen, erregten aber in viel höherem Maße die Aufmerksamkeit der Kunstkenner als die der Nationalökonomen. Ich weiß nicht, ob die letzteren überhaupt jenes Material irgendwie nutzbringend haben verwenden können, für den Betrieb des Kunstgewerbes ist es von besonderer Wichtigkeit geworden. Es hatte bis dahin nur wenige Männer gegeben, welche diese einfachsten Produktionen lokal begrenzter bäuerlicher Geschicklichkeit der Beachtung werth gefunden hatten. Der Erste von Allen, dessen Beispiel in der Benutzung derselben als das weitaus bedeutendste Resultat auf diesem Gebiete dasteht, ist Castellani, welcher damals als politischer Flüchtling in Neapel lebte und jetzt als erster Goldschmied Italiens, ja vielleicht der Welt in Rom arbeitet. In diesem Manne, welcher sich vielfach mit Alterthümern abgegeben hatte, war das Streben rege geworden, die herrliche Vollendung des antiken Goldschmuckes wieder neu zu beleben. Die wenigen, halb zerbrochenen Stücke, welche sich gelegentlich in einem geöffneten Grabe fanden, waren

die Modelle, die ihm vorlagen; von unseren modernen Goldschmieden aber, selbst den besten war keiner auch nur entfernt im Stande, eine ähnliche Feinheit und Vollendung der Arbeit zu liefern. Damals wurde Castellani darauf aufmerksam, daß in dem Goldschmucke, welchen die Bäuerinnen der verschiedenen kleinen Städte Italiens trugen, sich noch vielfache Anklänge an antike Arbeit vorfanden. In den engen Thälern der Apenninen hatten sich Reste einer uralten Kultur und Geschicklichkeit erhalten, welche in den großen Kulturstaaten Europa's durch die vielen Strömungen des Kunstgeschmackes längst fortgeschwemmt waren. Dort, wohin nichts gedrungen war von den verschiedenen Stilen, die im Laufe der Jahrhunderte unser modernes Europa beherrscht haben, dort arbeiteten die Goldschmiede für den Bedarf einer kleinen, eng begrenzten Gemeinde in uralter Weise einfach fort. Nicht nur die Technik war erhalten, selbst die Form zeigte noch vielfach den verständnißvollen, zierlichen Bau der besten, antiken Modelle. Derartige bäuerliche Arbeiten waren wohl früher gelegentlich einem Maler aufgefallen und hie und da als Kuriosität für Maskenfeste aus Italien mitgebracht worden; Castellani erkannte aber, daß in ihnen eine Kraft schlummerte, die nur erweckt zu werden brauchte, um größere Resultate zu erzielen, als irgend eine Handwerksgeschicklichkeit, die jetzt systematisch dazu herangezogen worden wäre, sie erreichen könnte. Das Resultat ist ein glänzendes gewesen. Die Arbeiten, welche Castellani mit seinen so gewonnenen Handwerkern herstellte, reihen sich den herrlichsten antiken Vorbildern auf das würdigste an; sie sind für Deutschland, Frankreich und England mustergiltig geworden und haben uns einen ganz neuen Maßstab für das gegeben, was man vom Handwerk verlangen kann. Die Sammlung bäuerlich-italienischen Goldschmuckes, welche Castellani angelegt hatte, ist in den Besitz des South Kensington Museums übergegangen und bildet einen der interessantesten und lehrreichsten Theile desselben.

Man ist seitdem darauf aufmerksam geworden, daß auch in anderen Ländern noch Reste derartiger Goldschmiedearbeiten sich erhalten haben; der Filigranschmuck, welchen die Bäuerinnen in einigen Theilen Baierns und Schwabens tragen, ist nach alten, unveränderten Vorbildern mit großer Geschicklichkeit ausgeführt, in Deutschland, Frankreich und England sind aber doch die Beispiele für derartige Arbeiten sehr selten. Der Vortheil, den die höchst kultivirten Länder dadurch genießen, daß die Bildung mit allen ihren modernen Anschauungen und Erzeugnissen in jeden Winkel des Landes dringt, führt zugleich den Uebelstand mit sich, daß die nationalen Eigenthümlichkeiten, welche sich sonst in künstlerischen Besondernheiten äußerten, mehr und mehr verschwinden, daß eine wahrhaft tödliche Gleichmacherei in den Erscheinungen um sich greift und daß schließlich jenes maßgebende Centrum, welches die eigene Art verwischt, nun auch gezwungen sein muß, nach allen Richtungen hin wieder neue Lebenselemente hinzuführen. So hatte sich in diesen Ländern gerade der leicht transportable und dem Hausirhandel so zugängliche Goldschmuck von den Städten aus fast überall hin verbreitet, und eine Nachlese alter Reste, welche wir in unseren Gebirgsthälern halten, giebt gegenüber der Ausbeute auf italienischem Boden nur ein äußerst geringfügiges Resultat. Je weniger kultivirt ein Land ist, um desto mehr darf man hoffen, bei seinen Bewohnern Reste alter nationaler Hausindustrie zu finden. So sind es denn hauptsächlich die slavischen Länder an der unteren Donau, von denen interessante Gegenstände auf die Ausstellung gekommen sind; auch aus Spanien sind merkwürdige Erzeugnisse von Ueberbleibseln alter Kultur eingeschickt worden.

Das erwähnte und augenfälligste Beispiel des Goldschmuckes ist aber keineswegs das einzige Gebiet, auf das man seine Aufmerksamkeit zu lenken hat. Die Töpferwaaren, Webereien, Stickereien und Holzschnitzereien bieten eine Fülle des anziehendsten

Materials. Auf der Ausstellung von 1867 tauchte plötzlich in der Portugiesischen Abtheilung eine Sammlung von etwa 20 bis 30 Töpfen auf, von gemeinem rothen Thon, ohne jede weitere Verzierung, welche zur Verwunderung aller Laien in der ersten Stunde von den Kunstliebhabern Frankreichs fortgekauft waren. Es waren dies einfache Thonflaschen, wie sie portugiesische Bauern für ihren Tagesbedarf verwenden. Französische Ingenieure, welche eine Bahn durch das Gebirge bauten, hatten dieselben bemerkt. Ihnen war aufgefallen, daß diese Flaschen und Krüge vollständig die Form der edelsten antiken Gefäße tragen, und sie hatten dieselben als eine merkwürdige Erscheinung zur Ausstellung geschickt. Allerdings war diese Erscheinung so merkwürdig als möglich; während in unseren großen Kulturstädten in jedem Jahrhundert, in neuerer Zeit in jedem Jahrzehnt, die Formen unserer Geräthe wechselten, während die thörichtsten Verirrungen einander ablösten, während bald persische, bald mittelalterliche, bald chinesische Formen sich im raschen Taumel in den Vordergrund schoben, und gelegentlich das Antike wieder als neue Modesache auftauchte, waren dort jene Formen erhalten geblieben, welche wir bei den griechischen und römischen Gefäßen wegen ihrer hohen Einfachheit und reinen Schönheit so sehr bewunderten. Und als man jetzt aufmerksam auf diese eigenthümliche Erscheinung wurde, da zeigte es sich, daß an den verschiedensten Orten ähnliche Arbeiten zu finden waren. Die egyptischen Thonwaaren, mit welchen der Vizekönig die Karavanserei geschmückt hatte, wiesen unverfälscht dieselben Formen auf, welche vor Jahrtausenden an den Ufern des Nils üblich gewesen waren.

Auch aus den slavischen Ländern, aus Ungarn, aus der Türkei kamen Krüge, Flaschen und Töpfen von den einfachsten, anmuthvollsten Formen, und schließlich entdeckte man, daß auch Italien in seinen abgelegenen Thälern, gerade in den gemeinsten und verachtetsten Bauernwaaren eine Fülle edeler Formen berge. Auch

hier hatte Castellani, welchen bei seinem künstlerischen Blicke eine ausgebreitete Lokalkenntniß unterstützte, bereits vor einigen Jahren reiche Sammlungen zu Stande gebracht, von denen das South Kensington Museum und das österreichische Museum zu Wien interessante Zusammenstellungen erhalten haben. Bei immer weiterem Suchen hat sich das Feld sehr erweitert. Es war eine eigenthümliche Erscheinung, daß die anmuthigsten Gefäße aus dem Städtchen Ruvo stammten, derselben Stadt, in deren antiken Gräbern man die herrlichsten unter den antiken Thongefäßen findet. Castellani hat auf der Ausstellung zu Wien eine Sammlung von hundert derartigen Thongefäßen aus allen Theilen Italiens, welche er dem deutschen Gewerbemuseum zu Berlin zum Geschenke gemacht hat, zusammengestellt. Er hat aber auch sofort begonnen, aus denselben den Nutzen zu ziehen, welchen unser Kunstgewerbe daraus gewinnen kann. Wenn es sich bei uns darum handelt, eine ältere Art der Kunsttöpferei, besonders also die verschiedenen Arten der Fayencemalerei einzuführen, so beginnen unsere Fabrikanten gewöhnlich damit, daß sie ohne jede Rücksicht auf die Tradition mit ihrem Material zu operiren anfangen, daß sie sich theure Farben aus den Emailfabriken zu Paris kommen lassen und, wenn sie es recht gut machen wollen, irgend einen berühmten Zeichner, der aber trotz seiner Berühmtheit gar nichts von der dekorativen Behandlung der Gefäße zu verstehen braucht, auffordern, ihnen Zeichnungen für die neue Fabrikation herzustellen. Castellani hat den umgekehrten Weg eingeschlagen, er hat sich von den bäuerlichen Töpfern die Emailfarben geben lassen, hat die alten Formen der Gefäße einfach nachgemacht und mit fester Anlehnung an die Muster des 15. und 16. Jahrhunderts einen neuen Betrieb begonnen. Sein Sohn Torquato Castellani ist es, welcher hier in Wien eine Sammlung derartiger Gefäße ausgestellt hat, welche in Form und Farbe, in der ganzen Behandlungsweise den besten und anerkanntesten Arbeiten der guten Renaissance täuschend

ähnlich sind und welche sofort von allen Gewerbemuseen und Kunstliebhabern mit Beschlag belegt worden sind. Es versteht sich von selbst, daß eine moderne Fabrikation bei der bloßen Nachahmung des Alten nicht stehen bleiben darf. Sicherlich aber giebt es keinen solideren Ausgangspunkt, als daß man zuerst das zu erreichen strebt, was die prüfende und sichtende Zeit Jahrhunderte hindurch als gut anerkannt hat, daß man sich zuerst die Technik, die ganze Oekonomie der Zeichnung und Farben aneignet und dann dem so gewonnen Resultate gemäß nach modernen Kunstvorbildern Neues schafft. Dieses Beispiel Castellani's allein genügt, um die Wichtigkeit darzuthun, welche die Reste alten Kunstgewerbes, wie sie in der nationalen Hausindustrie erhalten sind, für unser modernes Kunstgewerbe haben können.

Auf der Wiener Ausstellung dieses Jahres ist dieses Ziel bereits mit Bewußtsein verfolgt worden. Die nationale Hausindustrie ist als besondere Gruppe hingestellt worden. Der berufenste Vertreter, Jakob Falke, hat das Programm für diese Gruppe entworfen. Allerdings begegnete derselbe nicht überall dem gewünschten Verständnisse, vielfach spielte der nationalökonomische Begriff der Hausindustrie störend hinein. Man dachte an die Hausindustrie im Gegensatze zur Fabrikindustrie, während es sich für das Kunstgewerbe nur um den Betrieb derjenigen Gewerbe und Kunstfertigkeiten handelte, welche in bestimmten, eng begrenzten Bezirken ausgeübt werden, ohne daß die Modeströmung des Weltmarktes auf dieselben Einfluß gehabt hätte. In Deutschland sind die Reste so geringfügig, daß sie nur dem streng aufmerksamen Auge, dem besonderen Kenner sich bemerkbar machen und ihre Einsammlung, die ja hauptsächlich in den kleinen, dem Verkehr verborgenen Winkeln stattfinden müßte, plötzlich und für einen bestimmten Zweck nicht ausgeführt werden kann. Die große Menge der sogenannten Nationaltrachten, welche Deutschland noch besitzt, ist geeignet, über seinen

Reichthum an alten Ueberlieferungen zu täuschen. Diese sogenannten Nationaltrachten sind zum größten Theile sehr jungen Datums und weiter nichts als die verknöcherten Reste einer Mode, die meist erst im vorigen Jahrhundert durch einen Zufall in ein einsames Thal gerathen und dort stecken geblieben ist. Für bestimmte Distrikte wird bis auf den heutigen Tag Rococostoff als Westenzeug angefertigt, natürlich in gröbster Art und häßlicher Entstellung aller Formen. Ein Anzug aus derartigem Stück zusammengesetzt im wunderlich mißverstandenen Schnitte, erscheint uns neben unserer städtischen Garderobe als etwas Auffallendes, Malerisches. Es wird von mißgeleiteten Patrioten womöglich als nationale Eigenthümlichkeit gepriesen, bei deren Untergang deutsche Sitte und Redlichkeit schwer leiden würde, während schließlich diese angebliche Nationalität nichts ist, als die verunglückte Nachahmung einer französischen Mode früherer Zeit. Aus derartigen Dingen können wir nichts lernen, es handelt sich vielmehr um einen Betrieb, der, fußend auf den einfachen Gesetzen eines einfachen Materials und einer harmlosen, dem Stoff sich anzubequemenden Technik Formen von einer höheren Gesetzmäßigkeit hervorbringt, als unsere überfeinerte Technik es zu thun pflegt. Von derartigen Stücken, wenn sie noch so einfach sind, können und müssen wir lernen, gerade wie die Poesie in den Zeiten sittlicher Zerrüttung und Schwäche sich zu dem frischquellenden Born des Volksliedes hinwendet und sich von hier neue Kraft und Stärke holt. Ebenso schwer aber als neue Volkslieder, finden sich bei uns jetzt naturwüchsige unverfälschte Arbeiten.

In den halbcivilisirten Ländern, besonders in den slavischen Ländern an der unteren Donau, in der Wallachei, Rumänien, Ungarn war dies Suchen und Finden leichter und von dorther sind denn auch die merkwürdigsten Gegenstände dieser Art in Hülle und Fülle eingeliefert worden. So befindet sich in der

ungarischen Abtheilung eine vollständige Kollektion von Gewändern und Hausgeräthen der Ungarn, der Sachsen in Siebenbürgen und Rumänen, unter denen fast kein Stück ist, aus dem bei aller Rohheit desselben unser modernes Kunstgewerbe nicht zu lernen hätte. Mit unbewußter Harmlosigkeit paßt die bäurische Stickerin ihr Muster dem groben Stoffe an, den sie zu verzieren hat. Was wir mit vieler Mühe herausdeduciren, wie der Technik gemäß ein Muster umzugestalten sei, wie man bei grober quadratischer Fügung nicht zierlich geschwungene Linien zeichnen soll, sondern sich mit einfachen geometrischen Mustern begnügen muß, wie Blätter, Blumen und Thiere auf ihre einfachsten Grundformen zurückgeführt werden müssen, um in dieser Technik darstellbar zu sein, alles das macht eine wallachische Bauernfrau als selbstverständlich mit absoluter Richtigkeit. Wir streben und arbeiten, um unserer Töpferei, welche in dem weißen Porzellanthon völlig verblaßt ist, wieder Kraft und Farben zu geben, aber unsere Kunsttöpfereien erreichen das Resultat nur in seltenen Fällen mit dem Aufgebote erster künstlerischer Kräfte mit Waaren von unerhörten Preisen, die nur für den höchsten Luxus zugänglich sind. Jene ungarischen und wallachischen Bauerntöpfe sind aber bei aller Rohheit der Arbeit richtiger und besser in Vertheilung ihrer Farben, da sie überhaupt nur über zwei bis drei reine Farben verfügen. Das giebt ihnen denselben einheitlichen Glanz, welchen die berühmten Majoliken Italiens haben, die sich mit denselben einfachen Farben begnügen mußten. Die Töpferwaaren sind übrigens dasjenige Gebiet, in dem die nationale Hausindustrie sich in allen Ländern noch am besten erhalten hat. Ihrer Zerbrechlichkeit und Billigkeit wegen vertragen sie den weiteren Transport und kaufmännischen Absatz weniger als Gewebe und Metallarbeiten. Der bäuerliche Töpfer wird immer noch Absatz finden, wo der bäuerliche Weber und Goldschmied seine Arbeit längst hat einstellen müssen.

So ist auch Deutschland noch keineswegs entblößt von derartigen Erzeugnissen. Das deutsche Gewerbe-Museum in Berlin besitzt eine interessante Sammlung von Arbeiten dieser Art. Die österreichische Abtheilung der Weltausstellung zeigt bereits, wie auch in Oesterreich dieser Rest alter nationaler Industrie nutzbar gemacht worden ist. Die Töpfer in Znaim, welche ein besonders gutes Material und eine gute Technik besaßen, sind vom österreichischen Museum in Wien angehalten worden, ihren Waaren eine bessere Form und Zeichnung zu geben, jedoch mit Beibehaltung ihrer alten Technik. Die hier erreichten Resultate sind glänzend. Diese einfachen und billigen Krüge, welche nach guten alten Mustern hergestellt sind, besitzen einen großen künstlerischen Reiz und zeigen deutlich den Weg, den man einschlagen muß, um das Kunstgewerbe nicht nur in einzelnen großen Fabriken, sondern in den weiten Schichten des Volkes zu heben.

Das eigenthümlichste Beispiel von dem Einflusse der nationalen Hausindustrie auf das moderne Kunstgewerbe bietet Rußland dar. Während wir in den übrigen Ländern nur einzelne Beispiele geistvoller Fabrikanten oder Kunstanstalten aufführen konnten, hat sich in Rußland die neue nationale Richtung dieses Materials bemächtigt. Die Russen hatten es als drückend empfunden, in allen höheren Lebensbedürfnissen vom Auslande abhängig zu sein. Deutsche und französische Tischler und Tapezierer brachten alle Luxusgegenstände in das Land. Der vornehme Russe hatte gar keine Beziehung zu dem, was sein eigenes Land hervorbrachte, ebenso wenig wie er in seinen Gesellschaften russisch zu speisen pflegte. Dieser Züstand hat seit einigen Jahren eine Wandlung erfahren, die wir in der Politik wohl kennen und die sich jetzt auch im Kunstbetriebe bereits fühlbar macht. Man hat in Rußland einen eigenen Stil haben wollen und hat erkannt, daß in der einfachen Arbeit des russischen Bauern bestimmte gesunde und kernige Elemente liegen, welche einer höheren Aus-

bildung sehr wohl fähig sind. Der russische Bauer verziert sein Haus und seine Geräthe in einer eigenthümlichen Weise, die man jetzt geradezu als russischen Stil bezeichnet. Dieser russische Stil hat es mit allen anderen Stilen gemeinsam, daß er nicht losgelöst von den übrigen Entwickelungen dasteht. Er hat von allen Seiten Elemente in sich aufgenommen, die er aber in einer besonderen Art behandelt hat. Zu gleicher Zeit sind orientalische Einflüsse und die Nachklänge der antiken Zeit, welche im byzantinischen Baustile enthalten waren, über Konstantinopel her in das Land eingedrungen. Jede neue Stilumwälzung, welche Europa während der letzten Jahrhunderte erfuhr, hat gleichfalls ihre Erzeugnisse in größerer oder geringerer Zahl nach Rußland hineingeworfen und aus diesen so verschiedenartigen Elementen hat der russische Bauer mit merkwürdiger Naturfrische sich eine eigene Behandlungsweise zurecht gemacht. Er hat von jeder ihm gebrachten Form gerade so viel aufgenommen, als er mit seinem ziemlich unvollkommenen Handwerkzeuge darzustellen im Stande war. Die eigentliche Meisterin jeder künstlerischen Richtung ist die Architektur und somit bildete sich hier am schärfsten die russische Eigenthümlichkeit aus. Der Russe ist Zimmermann von Naturell. Mit seiner Axt stellt er sein Haus und den Schmuck seines Hauses her. Den Formen, welche seine Zimmermannsaxt hervorbringen kann, muß sich jedes Ornament fügen. So werden die verwickeltsten Formen des Ornaments, welche durch eine Entwicklung von Jahrhunderten zu ihrer reichgegliederten Ausbildung gekommen sind, von dem harmlosen Bauer auf ihren Grundtypus zurückgeführt. Es fällt ihm nicht ein, durch besondere Künsteleien sein Vorbild kopiren zu wollen, er giebt von demselben nur gerade so viel, als sein Material und Handwerkzeug ohne Mühe abwirft und auf diesem Wege kommt er zur Natur und Einfachheit zurück. Die russischen Zimmermannsarbeiten, wie sie sich am russischen Pavillon und Bauernhause in der

Weltausstellung darstellen, gehören zum Gesundesten und Entwickelungsfähigsten, was die ganze Ausstellung bietet. Während alle übrigen Völker sich mühsam abquälen, um nur ja jede Feinheit, jede Schnörkellinie vergangener Jahrhunderte stilgetreu wiederzugeben, steht die russische Ornamentik in halb barbarischer, aber naturwüchsiger Kraft, in Selbstvertrauen und Abgeschlossenheit, wie ein junger Riese, der seine Glieder reckt. Es fragt sich nur, wie weit es möglich ist, diese im Einfachsten und Bäuerlichen urkräftige Weise zur wirklichen Kunstform zu entwickeln; die Wiener Ausstellung zeigt bereits eine Reihe von Versuchen geistreicher Architekten, welche eine derartige Weiterbildung anstreben. Schon ist es in Rußland Sitte geworden, wenigstens einige Zimmer eines herrschaftlich eingerichteten Hauses im russischen Stile zu halten. Die von Monighetti erfundene und von Menzer ausgeführte Einrichtung des Kaiserpavillons führt uns mehrere Zimmer in diesem neuen russischen Stile vor.

Ganz besonders interessant sind die Möbel. Dieser Stil, der ganz aus der Holzarbeit hervorgegangen ist, giebt sich natürlich auch für feinere Holzarbeit am willigsten her. Unsere europäischen Möbel kranken fast alle an der Nachahmung von Stein- und Bronzeformen antiker Vorbilder. Die eigenthümliche Natur des Holzes und seine Technik ist selten berücksichtigt. Die russischen Möbel dagegen sind vollständig aus diesen Bedingungen erwachsen. Die Zusammenfügungen des Holzes sind nicht künstlich unter Fournituren verdeckt, sondern ausdrucksvoll zur Geltung gebracht, die ganze Ornamentirung aus derselben hergeleitet, die Gliederung der einzelnen Theile ist mit voller Berücksichtigung der einfachsten Technik ausgeführt, jedes Ornament so angelegt, daß es sich mit dem Schnitzmesser und auf der Drehbank schnell und leicht ausführen läßt. Die ganzen Arbeiten gehen einstweilen über das, was auch der Zimmermann im gröberen Maße herstellen könnte, kaum hinaus und darin liegt ihre Schwäche, denn wir verlangen

an einem feineren Stücke mit Recht, daß alle Möglichkeiten der Behandlungsweise erschöpft werden; die reichere Schnitzerei, für welche das Holz ein so williges Material ist, darf man bei wirklich kostbaren Möbeln fordern. Aber für den Gesammtaufbau des Stückes, für das Verhalten der einzelnen Theile zu einander, für eine einfache billige Verzierungsweise enthalten diese Stücke eine solche Fülle von guten Lehren, daß sie mit zum Ergiebigsten der ganzen Ausstellung gehören. Wie die bäuerliche Zimmerarbeit für die Tischlerei, so ist von den Russen die bäuerliche slavische Stickerei für die Stoffmusterung verwendet worden. Es ist dies mit vollem Bewußtsein und ausdrücklicher Geltendmachung geschehen. Man hat die bäuerlichen Stickereien gesammelt — es befindet sich von denselben eine sehr schöne Auswahl in der russischen Abtheilung der Ausstellung — man hat dieselben in kostbarer Weise als Vorbilder veröffentlicht, moderne russische Fabrikate, Webereien und Aehnliches zeigen ihre Benutzung. Soweit auch nur wieder grobe Leinenwaaren hergestellt werden, sind die Arbeiten vortrefflich und durchaus vorbildlich, dagegen tritt bei kostbaren Seidenstoffen wieder derselbe Vorwurf ein, wie bei den Möbeln. Die Vorbilder sind zu roh, um ohne Weiters in edlerem Material und in vollkommener Technik benutzt werden zu dürfen. Man kann in der Seidenweberei schönere, besser geschwungene Linien herstellen, als in der Leinenstickerei, die auf ein festes quadratisches Gefüge angewiesen ist, und man entäußert sich daher seiner eigentlichen künstlerischen Vortheile, wenn man sich auch hier mit dem Groben begnügt. Selbst in die Goldschmiedearbeit hat man die ungefüge Musterung bäuerlicher Holz- und Leinenarbeit hineingetragen, während man doch bei den gleichfalls nationalen Tula-Arbeiten den vortrefflichsten Anhalt für eine künstlerische Behandlung hatte. Jedenfalls bleiben die russischen Erzeugnisse in ihrer ausgesprochenen Besonderheit mit das Lehrreichste der ganzen Ausstellung.

Eine bewußte Benutzung alter nationaler Hausindustrie hat außer an den erwähnten Stellen nur noch in Schweden stattgefunden. Einige Ansätze in der dänischen Abtheilung, sowie die maurische Ornamentik der modernen Spanier beruhen mehr auf antiquarischer Liebhaberei, welche allerdings auch vielfach zu gleichen Resultaten führt und die Wiederbelebung der nationalen Hausindustrie wesentlich gefördert hat.

IV.

Zimmerausstattung und Möbel.

Die Umgestaltung, welche das Handwerk durch den Eintritt der Maschine in das Fabrikwesen während der letzten Jahrzehnte erlitten, hat dahin geführt, daß die früher scharf abgezeichneten Grenzen der einzelnen Handwerke fast ganz verschwunden sind. In immer fortgesetzter Arbeitstheilung hat sich jedes der früher zunftmäßigen Handwerke in eine Zahl von kleinen Gruppen zersplittert. Wir haben Tischler, die nur noch Stühle, andere, die nur noch Schränke, andere die nur Tische herstellen, und auch dieses wird wieder getheilt. In der einen Fabrik wird schließlich nur eine ganz bestimmte Art von Stühlen gemacht, und in immer weiterer Theilung fallen auch die einzelnen Behandlungsweisen verschiedenen Fabrikanten anheim, der eine hobelt, der andere schnitzt, der andere polirt, Alles geht durch verschiedene Hände. Während sonst der geschickte Goldschmied zugleich Künstler war und alle Theile vom ersten Modelle an bis zur letzten feinsten Vollendung des Ciselirens durch seine Hände gingen, entwirft jetzt ein Architekt die Zeichnung, ein Bildhauer modellirt die Figuren, der Goldschmied gießt oder treibt die größeren Theile, die feineren Arbeiten des Ciselirens besorgt wieder ein Anderer, und die Emailarbeiten an dem Stücke werden wieder einem besonderen Meister übergeben. Es bedarf daher schon einer be-

sonderen künstlerischen Gesammtleitung, um aus diesen verschiedenartigen Arbeiten ein Ganzes von künstlerischem Werthe zusammenzustellen. Selbst unsere besten Goldschmiede müssen bei derartigen größeren Arbeiten von den leitenden Künstlern kontrollirt werden.

Weit schwieriger und vielseitiger wird die Aufgabe bei der Herrichtung einer ganzen Wohnung, bei welcher eine so große Anzahl verschiedenartiger Handwerker thätig ist. Hierbei war sicherlich zu keiner Zeit die leitende Hand des Architekten zu entbehren. Aber in den Perioden, welche sich in einem bestimmten, scharf begrenzten Stile bewegten, war der Vorgang bedeutend erleichtert. Die freie Erfindung des Handwerkers hat freilich schon seit jener Zeit aufgehört, als sich in der Renaissance-Periode der Künstler ausgesprochener Maßen vom Handwerker trennte, aber es gab eine Reihe von künstlerischen Kräften, welche direkt und berufsmäßig für den Handwerker thätig waren. Schon zu Dürer's Zeit arbeiteten die sogenannten Kleinmeister, welche ein Jahrhundert früher Goldschmiede geblieben sein würden, Ornamentblätter zur Benützung für Goldschmiede. Das ganze 17. und 18. Jahrhundert hat uns in großen Mengen derartige Zeichnungen, die als Vorbilder für die Handwerker dienten, gebracht. Der französische Zeichner Lepautre hat tausende von Blättern in die Welt geschickt, welche alle Gegenstände der Ausstattung und des Kunsthandwerkes umfassen, ganze Bauanlagen, Fontainen, Höfe, Portale, Zimmereinrichtungen, Kandelaber, Möbel, Prachtgeräthe. Derartige Blätter gingen von dem damals herrschenden Frankreich in alle Welt, sie wurden in Deutschland nachgestochen und gaben dem gesammten Kunsthandwerke die bestimmte Richtung. Ein Architekt, welcher in einer solchen Periode ein Haus einrichtete, war weder zweifelhaft über die Form, welche er für das Hausgeräth zu bestimmen hatte, noch brauchte er zu zweifeln, daß der Handwerker dem allgemein herr-

schenden Stile gemäß seine einzelnen Arbeiten herstellen würde. Bei dem schwanken Umhertasten unserer Periode kommt selbst der beste Handwerker nicht dazu, mit Sicherheit sein Material zu beherrschen, denn jeden Tag tritt ein anderer Architekt mit anderen Anforderungen an ihn heran; bald soll im Stile des 16., bald im Stile des 17. Jahrhunderts eine Verzierung hergestellt werden, und wenn der leitende Architekt sicher sein will, die Ausschmückung des Gebäudes in allen Theilen so vollendet zu sehen, wie sie ihm vorschwebt, so bleibt ihm nichts übrig, als nicht nur die Decken und Möbel, sondern selbst die Tapetenmuster, die Draperien und schließlich sogar die Troddeln und Franzen selber zu zeichnen, deren Ausführung zu überwachen und sogar im Einzelnen technisch zu beeinflussen.

Ein derartiges Vorgehen mag bei einem Monumentalbau von besonderer Wichtigkeit angemessen sein und ist sicher für das Kunsthandwerk überaus fruchtbringend, denn nicht an Vorträgen und Sammlungen, sondern an der lebendigen Arbeit lernt der Handwerker. Sobald aber künstlerische Ausstattung nicht nur auf einzelne Staatsgebäude beschränkt bleibt, sondern im weiteren Kreise des Privatlebens als wünschenswerth empfunden wird, da wird es schließlich für den leitenden Architekten zur Unmöglichkeit, wieder und immer wieder alle Einzelheiten der Einrichtung zu bestimmen und anfertigen zu lassen. Wer in neuerer Zeit in Berlin glänzende Einrichtungen hat entstehen sehen, der weiß es wohl, wie oft die Kräfte unserer genialsten Baumeister damit erschöpft werden, von Laden zu Laden zu laufen, um irgend eine brauchbare Tapete oder einen Gardinenstoff aufzufinden. Es hat sich daher in den großen Mittelpunkten des Luxus bereits eine Reihe von Kräften gefunden, welche sich damit befassen, die Gesammtausstattung eines Hauses in einheitlicher Weise zu übernehmen, und die sich meistens als Dekorateure zu bezeichnen pflegen. Auch in Berlin fängt diese Industrie bereits

an. In Paris und London ist sie jedoch seit Jahren in glänzender Weise ausgebildet und auch in Wien und Petersburg schon seit längerer Zeit stattlich vertreten. Ein solcher Dekorateur wie Penon in Paris oder Jakson und Graham in London, um nur die Ersten zu nennen, vereinigt in seinen Magazinen Alles, was zur Ausstattung der Wohnräume nothwendig ist. Er hat nicht nur die sämmtlichen Möbel, die Tapeten, Gardinen, Teppiche und Stoffe, sondern auch die Bronze- und Prachtgeräthe, die zur zierlicheren Ausschmückung gehören; er kauft chinesische Lack- und Emailwerke, Vasen von Porzellan und Fayence, getriebene und gegossene Arbeiten in Messing und Bronze, Lampen, Schalen, Aufsätze, Kron- und Wandleuchter, selbst Krüge und Gläser, sogar Kunstwerke. Auf der Ausstellung sind die glänzenden Prunkstücke der besten Fabrikanten zu Dutzenden als von jenen Geschäften angekauft bezeichnet. Wenn es ein Zimmer auszustatten gilt, so ist ein derartiger Unternehmer im Stande, es mit allen jenen Kleinigkeiten und Schmuckstücken, welche demselben den letzten und feinsten Reiz verleihen, herzurichten. Was man sich sonst mühsam aus den verschiedensten Geschäften, aus fernen Ländern zusammentragen muß, ist in einem derartigen Magazin mit feiner Auswahl vereinigt. Der Geschäftsbetrieb eines derartigen Hauses ist ein außerordentlich großer, es giebt kaum ein Handwerk, welches nicht von demselben herangezogen wird und auf welches dasselbe nicht seinen Einfluß übte. Die edelsten Lyoner Möbelstoffe werden keineswegs für den großen Markt, sondern nur für bestimmte Pariser Häuser verfertigt. Der Dekorateur, welcher dieselben benützt, ist übrigens in vielen Fällen keineswegs nur Abnehmer, sondern er hat oft die Muster erfunden oder von einer geeigneten Kraft erfinden lassen, er hat die Farben und das Material der Ausführung bestimmt, so daß der Fabrikant oft nur der technisch ausführende Theil ist und die Frage nach dem eigentlichen Er-

finder bedeutend verschoben wird. Es hat sich schon auf dieser Ausstellung an vielen Stellen als Uebelstand bemerkbar gemacht, daß dem Programm gemäß nur der Fabrikant ausstellen darf, der Besteller aber in der ganz berechtigten Anschauung, daß ihm das eigentliche Verdienst der Erfindung gebühre, dasselbe für sich in Anspruch nehmen wollte und darüber ganze Gruppen zum Theil vortrefflicher Arbeiten, welche in der Weise entstanden sind, daß sie auf bestimmte Bestellung und Zeichnung für ein bestimmtes Haus hergestellt waren, nicht zur Ausstellung gekommen sind.

So führt die Arbeitstheilung zu Centralisation. Der Fabrikant, welcher die Selbstständigkeit vieler Hunderte von Handwerkern vernichtet hat, kommt seinerseits wieder in die Abhängigkeit des großen Kaufmanns der Hauptstadt. In Frankreich ist dieses Verhältniß schon so vollständig anerkannt, daß es die Dekorateure sind, welche Möbelstoffe u. s. w. ausstellen und daß kaum noch ein einziger Möbeltischler auf eigene Faust die Ausstellung hat beschicken können. Derartige französische und englische Häuser wissen die tüchtigsten Kräfte unter den Architekten für ihre Zwecke heranzuziehen und haben in ihren Ausstellungen die besten Arbeiten, welche in den verschiedenen dahingehörenden Zweigen von dem betreffenden Volke geliefert werden. Diese Dekorateure sind jedenfalls äußerst nützliche Vermittler zwischen Architekten und Handwerkern und werden sich überall da einbürgern müssen, wo ein großer Luxus sich entwickelt. Nur wäre es zu wünschen, daß derartige Geschäfte möglichst von architektonisch gebildeten Kräften betrieben würden, während es jetzt vorzugsweise Tapezierer sind, welche sich allmälig zu Unternehmern heraufschwingen und die Tischler und übrigen Handwerker für ihr Lager beschäftigen.

Dieses Vorherrschen des Tapezierers hat augenblicklich zu recht üblen Folgen geführt, indem viele besonders der französischen

Unternehmer bei der Ausstattung den Hauptnachdruck auf die Tapezierarbeiten zu legen lieben. Vor Allem sind es die kleineren Unternehmer, welche in der übermäßigen Benutzung von drapirten Stoffen schwelgen. Man ist allmälig so weit gekommen, nicht nur das ganze Gerüst der Sitzmöbel mit Stoff und Polsterwerk zu überziehen, man tapeziert bereits die Tische, ja selbst die Spiegelrahmen, man überzieht sogar die Wände oder einzelne Theile derselben mit gesteppter Arbeit, selbst bis an die Decke hat sich die wattirte Stepparbeit verirrt, als ob ein ganzes Zimmer nichts anderes wäre, als ein großes, gemeinsames Lotterbett. Ein Zimmer und Möbelwerk, dessen Construktion unter Polstern und Draperien verschwindet, wirkt wie ein Körper, dessen Knochen- und Muskelgerüst unter schwammigem Fette vergraben liegt.

Da die eigentliche Kunst der guten Dekorateure in der Gesammtausstattung eines Raumes in allen seinen Theilen beruht, so ist natürlich eine Ausstellung, in welcher immer nur einzelne Stücke gezeigt werden können, am wenigsten der Ort, um die Leistungen derartiger Häuser richtig zu beurtheilen. Auf der Ausstellung in Paris hatte der Pavillon des Kaisers und der Kaiserin eine Reihe von Räumen hergegeben, welche von den verschiedenen großen Dekorateuren mit vollendeter Kunst ausgestattet waren. Der Pavillon der Kaiserin, von Penon hergerichtet, war ein wahres Juwel an zierlichster, feinster Berechnung aller Mittel, an vollendeter Durchführung eines und desselben künstlerisch dekorativen Grundgedankens. Den Franzosen, welche in dieser Kunst die unbestrittenen Meister sind, war in Wien keine Gelegenheit gegeben, eine derartige Gesammtausstattung herzustellen. Hätte Frankreich noch seinen Napoleon, wir würden sicherlich einen glänzenden Kaiserpavillon auch im Wiener Prater haben entstehen sehen, ebenso wie Oesterreich, Deutschland und Rußland ihre Kaiserpavillons errichtet haben. Von den Franzosen hat diesmal nur Penon die Kunst einer harmonischen Einrichtung zur Aus-

stellung zu bringen versucht, alle übrigen haben sich damit begnügt, einzelne Prachtstücke ihres Lagers nach Wien zu schicken. Der schmale Raum, welchen Penon dekorirt hat, ist nicht größer, als ein Berliner Vorflur zu sein pflegt. Es ist nichts, als eine flache, längliche Nische; in dieselbe hineingebaut ist der Aufgang zu einem Schlafzimmer, ein Empfangsraum und eine kleine Schreibstube. Alles drei im Zusammenhange, so daß eines für das andere als Hintergrund wirkt. In der Ecke rechts führen einige Stufen zur Thüre des Schlafzimmers hinauf. Diese kleine Treppe geht in einer gewundenen Linie und ist mit einem prachtvoll geschnitzten Geländer aus schwerem Eichenholz versehen. Dieses Geländer, welches die eine Ecke der Nische schräg abschneidet, dient als obere Bekrönung für einen Divan, welcher den Mittelpunkt des Empfangsraumes bildet. Der Divan ist ganz aus großen Kissen zusammengesetzt und mit schwerem Seidenzeug überhängt. Aus der Ecke links ist ein fast kreisförmiges Stück herausgeschnitten, das durch schwere Draperien vom Hauptraum abgetheilt ist. In dem kleinen Raum befindet sich ein Schreibtisch, ein Stuhl und ein runder Tisch, sämmtlich Theile des Pavillons von 1867, neben den Stufen, welche zu demselben führen, stehen zwei mächtige Vasen aus goldigem Alabaster; in dem Hauptraume befinden sich noch ein kleiner Tisch mit rother Sammetdecke und einige zierliche Stühle. Die Wand ist mit gelber Seide bespannt, auf welcher in Applikationsarbeit japanisches Baum- und Blätterwerk in großgezeichneten Mustern angebracht ist, und zwar sind diese Kunststickereien derart vertheilt, daß sie sich vollständig den eigenthümlich gebildeten Linien des Gemaches anbequemen; sie steigen in den Ecken empor und breiten ihre Blätter und Zweige über die Wände und Decke hinüber. Mit wunderbarer Kunst sind Formen und Farben des ganzen Kabinets zusammengesetzt: der Hauptraum mit der Treppe in schweren Formen und Farben, das dicke eichen geschnitzte Geländer, der

tiefblaue Divan, der braunrothe Fußteppich und die tiefrothe Sammetdraperie des Tisches. Als Gegensatz ist das kleine Schreibkabinet in durchaus lichten Farben. Die Wandbekleidung — ebenfalls aus dem Pavillon von 1867 — aus lichtblauer Seide, gobelinartig bemalt, die Möbel aus weichem Lindenholz geschnitzt, die Decke aus blauem Flor gefältelt. Die runde Abgrenzung dieser Nische vom Hauptraume ist im oberen Theile aus durchbrochenem Holzwerk gebildet; unter den Draperien setzt sich diese Anordnung gleichsam fort in einer breiten, netzförmig angeordneten Guipürearbeit, deren gelbe Knoten sich von dem violett schimmernden, weiß gestickten Seidenstoffe der Drapirung abheben; die ganze Nische ist vorn durch eine prachtvolle Draperie aus schwerem, blauen Sammet gegen den übrigen Ausstellungsraum abgeschlossen. Kein Stück in derselben bis zur kleinsten Quaste, bis zum letzten Knopfe, das nicht mit vollständigster und feinster Berechnung des Gesammteffektes erdacht und für diesen Zweck hergestellt wäre.

Unter den auf der Ausstellung vertretenen Staaten hatte Oesterreich die meiste Gelegenheit und Veranlassung seine Kunst im Dekoriren zu zeigen und, wenn hier auch noch nicht wie in Paris die Geschicklichkeiten so verschiedener Handwerker in der leitenden Hand eines Unternehmers vereinigt sind, so war doch die Möglichkeit geboten, die bekannten Kräfte für ein derartiges Unternehmen aufzubieten. Der Kaiserpavillon auf der Ausstellung war dazu bestimmt, in reicher Ausführung zu zeigen, was die dekorirenden Künstler zu leisten im Stande wären. Leider hat die Ausführung so übereilt geschehen müssen, daß nicht alle Theile gleichmäßig haben durchgebildet werden können und daß selbst in den am meisten vollendeten noch manche Lücken sich zeigen. Zwei Zimmer wenigstens sind so weit vollendet, daß sie ein untrügliches Zeugniß von dem ablegen, was Wien zu leisten vermag. Es sind dies das Zimmer des Kaisers und das der Kaiserin, deren Ausführung dem Baumeister Stork, dem

Leiter der Kunstschule des österreichischen Museums übertragen war, demselben, der bei der künstlerischen Ausstattung des neuen Opernhauses sich so große Verdienste erworben hat. Das Zimmer des Kaisers ist ein kleiner Raum, in dunklen Farben gehalten, die Balkendecke ist kassetirt mit goldenem Ornament auf schwarzem Grunde. In derselbe Zusammenstellung sind die Thüren gehalten. Die sämmtlichen Ornamente sind im gefälligsten Stile edeler italienischer Früh-Renaissance gezeichnet und modellirt. Ein prächtiger Kamin aus schwarzem Marmor baut sich hoch auf; das Feld darüber ist durch ein decoratives Bild ausgefüllt. Die gewirkte Tapete zeigt auf gelbem Grunde ein zierlich gezeichnetes Muster in rothem Sammet von Giani in Wien angefertigt. Die feine Vertheilung des Sammetmusters bringt die reizende Wirkung hervor, daß die Tapete von vorne gesehen vorwiegend gelb, von der Seite vorwiegend roth erscheint und somit jede Stelle des Zimmers je nach Lage und Beleuchtung Verschiedenheiten im Gesammtton zeigt, die unbemerkbar in einander übergehen und dem Ganzen einen hohen malerischen Reiz verleihen. Die Stoffe der reich geschnitzten Möbel enthalten annähernd dasselbe Muster wie die Tapeten. Statt der feinen Vertheilung aber auf den letzteren treten hier die Blumen und Blätter in breiter Fülle roth auf dem gelben Grunde hervor. Hierdurch werden die Möbel auf das glücklichste von der Wand losgelöst, ohne daß der Zusammenhang in den Stoffen gestört wäre. Statt der brutalen Art, Wände, Gardinen und Möbel aus demselben Stoffe auszuführen, sehen wir hier eine geistvolle und glückliche Lösung der künstlerischen Aufgabe.

Im Zimmer der Kaiserin ist statt der ernsten Haltung des oben beschriebenen Zimmers eine möglichst lichte Gesammtfärbung angestrebt. Das Holzwerk, das von der unteren Täfelung pilasterartig zur Decke emporsteigt, ist weiß mit Gold; dem Weiß ist aber die schreiende Härte der gewöhnlichen lackirten Möbel

genommen und ein prächtiger, weicher Elfenbeinton gegeben, der mit dem Golde harmonisch verschmilzt. Die eingesetzten Tapetenstücke sind von hellblauer Seide mit einem zarten Goldmuster. Die Möbelüberzüge sind von ähnlicher Farbe, statt des Musters sind nur kleine goldene Sternchen angebracht. Bei beiden Stoffen ist der künstlerische Luxus so weit getrieben, daß man das Goldmuster nicht etwa nur hineinbrochirt hätte, sondern die Goldfäden auf der ganzen unteren Seite des Stoffes fortlaufen ließ, so daß sie durch das zarte Seidengewebe hindurchschimmern und je nach dem Wechsel der Beleuchtung der Stoff an einzelnen Stellen wie von Innen durchleuchtet erscheint. Es ist dies der glänzendste malerische Effekt, der mir jemals innerhalb der Textilkunst begegnet ist. Das Mittelstück der Decke ist von derselben blauen Seide gebildet, auf welche von der Hand des Professor Sturm schwebende Engelsfiguren gemalt sind. Von demselben Künstler rührt auch die Bemalung der Thüren und Füllungen her, welche in anmuthigster Weise dem Gesammt-Charakter des Raumes angepaßt ist. Die Stühle und Sophakissen sind mit Stickereien bunt in zarten Farben geschmückt. Der Kamin ist von weißem kararischen Marmor. Die sämmtlichen Einzelheiten beider Räume bis zum Tapetenmuster und zur letzten Quaste und Franze herab sind nach Zeichnungen von Stork ausgeführt. Leider hat in der kurzen gegebenen Zeit nicht Alles, was beabsichtigt war, vollendet werden können. Trotzdem legt das hier Erreichte ein glänzendes Zeugniß von der Leistungsfähigkeit ab, zu welcher die Wiener Fabrikanten unter der Leitung tüchtiger künstlerischer Kräfte gediehen sind.

Der Pavillon, welcher in einem Zwickel der Rotunde für den Deutschen Kaiser errichtet ist, erhebt weder in Anlage noch Ausstattung den Anspruch mit dem österreichischen zu wetteifern. Er besteht im Wesentlichen nur aus einem großen Mittelraume und zwei Seitenkabinetten. Dieses kleine Gebäude ist wie die

Deutschen Annexbauten völlig von Holz. Die Baumeister haben es versucht, aus der Holzkonstruktion heraus neue schmückende Motive zu finden, besonders das Bindesystem reich auszubilden, sodaß die Gebäude ein sehr eigenartiges Gepräge bekommen haben. Es ist hier sicherlich ein Weg eingeschlagen, auf welchem eine Bereicherung unserer nur allzu typisch gewordenen architektonischen Formensprache erwartet werden kann. Aber wenn einmal die Konstruktion als solche betont wird, so muß dies auch mit voller Folgerichtigkeit geschehen. Bei diesem Gebäude sind ganz ungerechtfertigter Weise Bogen aus Holz eingespannt, eine Form, welche rein der Steinarchitektur angehört und in einem Gebäude, welches sich als besonders konstruktiv ausgiebt, nicht am Orte ist. Dennoch macht das Ganze einen gefälligen freundlichen Eindruck und trägt, was sein Hauptverdienst ist, den Charakter eines für vorübergehende Zwecke errichteten Gebäudes durchaus an sich. Auch im Innern ist es eher wie ein großes Zelt, als wie ein festes Wohnhaus behandelt. Die Holzconstruction ist auch hier zur Geltung gebracht, die tragenden Stützen und das Sprengwerk der Decke liegen frei zu Tage. Die großen Wände und Nischen sind mit einem rothen Seidendamast überhängt, in welchen goldene Reichsadler eingewirkt sind. Um die Pfeiler sind Seidenborten spiralförmig geschlungen, nur an wenigen Stellen tritt feste Wand hervor. Die Polstermöbel des Zimmers sind mit demselben großgemusterten Stoffe überzogen, so daß im Ganzen mehr der Eindruck einer beträchtlichen Pracht als der eines fein berechneten Kunstwerkes erzielt wird. Recht sehr stechen von dem Luxus des Mittelraumes die beiden Seitenkabinette ab, welche nur auf das Nothdürftigste tapezirt und ausgestattet sind. Von wirklich künstlerischem Werthe an dem Pavillon ist die malerische Ausstattung, welche August von Heyden übertragen war. An der Außenwand zu beiden Seiten des Einganges befinden sich in zwei hohen Feldern Füllungen, von

Heyden gemalt, die zum Besten gehören, was überhaupt in dekorativer Kunst hier geleistet ist. Auf den großen Feldern steht je eine hohe weibliche Figur, die Kunst und die Industrie vor einem prächtigen Goldvorhange, der sie scharf von dem blauen Grunde des Feldes abhebt. In den kleinen Feldern schweben Amoretten, welche die Insignien des Kaiserreiches tragen. Im Innern ist die Decke, welche jedoch wenig zur Geltung kommt, mit einem Kranz schwebender Figuren geschmückt. Von den Glasfenstern in der Nische zeigt das Mittlere nach Heyden's Karton die Wappenherolde der deutschen Staaten in vortrefflicher Zeichnung und Anordnung. Von den übrigen Ausstattungsstücken des Pavillons sei vornehmlich ein Marmorkamin mit bunten Emaileinlagen von Sußmann und Ravené erwähnt, der leider hier nicht so allgemein zur Anschauung kommt, als dies im Palaste selbst der Fall sein würde. Die Ausstattung dieses Raumes ist mit Ausnahme der Malereien und weniger anderer Stücke zu wesentlich Tapezierarbeit, als daß sie zu irgend einem Schlusse darüber berechtigte, welche Leistungen in dekorativer Ausstattung von Deutschland zu erwarten sind.

In Deutschland hat die in Frankreich und England längst eingebürgerte Sitte, die Ausstattung eines Wohnraumes mit Möbeln, Tapeten, Teppichen, Vorhängen ganz in eine Hand zu legen, erst wenig Eingang gefunden. Man könnte hierin ein gutes Zeichen für die Selbstständigkeit des Geschmackes in unseren bürgerlichen Kreisen erblicken wollen, daß man es sich nicht nehmen läßt, nach ureigenem Bedürfnisse sein Haus in allen Theilen zusammenzustellen. Leider aber ist unsere ganze Erziehung so wenig darauf angelegt, einen derartigen Geschmack auszubilden, daß wir als Volk im Durchschnitt sicher etwas Besseres erreichen würden, wenn auch bei uns für alle hierher gehörigen Fächer der Dekorateur mit seiner geschulten Bildung als Mittelsmann einträte.

Die deutsche Ausstellung leidet in ihrer äußeren Erscheinung durch das Fehlen dieser vermittelnden und vereinigenden Kräfte. Während bei den Franzosen und bei den Oesterreichern fast jede für die Möbelausstellung bestimmte Nische einheitlich von demselben Unternehmer mit Tapeten, Teppichen und allen kleinen, schmückenden Zuthaten ausgestattet ist, sind die deutschen Möbel fast sämmtlich eingeschickt worden, ohne daß der Einsender Bedacht genommen hätte auf den Hintergrund und den Zusammenhang, in welchem sie sich darzustellen haben. Die Baumeister der Ausstellung haben hier zu helfen gesucht. In der einen Galerie sind gleichfalls für die Möbel Nischen gebildet worden, deren Wände mit Tapeten und Spiegeln ausgestattet sind. Hierbei aber hat man mit dem zufällig vorhandenen Material wirthschaften müssen. Die Wände sind nicht mit einer bestimmten Farbe versehen, auf der allein gewisse Möbel völlig zur Geltung kommen könnten, sondern sind vielmehr als Ausstellungsraum mit einer Musterkarte von Tapeten bedeckt, so daß der gute Wille, etwas Zimmerähnliches für die Möbel herstellen zu wollen, fast noch schlechter gewirkt hat, als wenn man dieselben in Reih und Glied aufgebaut hätte. Es ist daher überaus schwer, sich von der wirklichen Güte der deutschen Möbel eine richtige Vorstellung zu machen. Das unbedeutendste Meublement, welches in richtiger Ausstattung mit Teppichen, Lustern, Blumenvasen aufgestellt ist, muß nothwendigerweise mehr zur Geltung kommen, als die besten deutschen Stücke, welche unzusammenhängend zwischen Tapetenmustern und Schränken umherstehen. In Oesterreich sind unter den ausgestellten Gesammteinrichtungen nur wenige hervorragende vorhanden, das Meiste ist Mittelgut, und trotzdem wirkt es.

Was die österreichische Möbelausstellung besonders glänzend macht, ist der Theil, den man hier als Portaltischlerei bezeichnet, die Ausstattung von Läden, Hausfluren und Aehnliches

von mehr architektonischer Anlage. Der kräftige Renaissancestil, welchem sich die Wiener Architektur der letzten Jahre zugewendet hat, kommt der Tischlerei zu Gute. Man verwendet das Holz für Täfelungen, Thüreinfassungen und Aehnliches in kräftiger und umfassender Weise und meist mit gutem Geschmack. Von derartigen großen Arbeiten, welche ganze Wände einnehmen, haben natürlich andere Länder bei dem viel beschränkteren Raume, der ihnen zugefallen, nichts einsenden können. Uebrigens glaube ich nach den Erfahrungen früherer Ausstellungen sagen zu dürfen, daß auch nirgends anderswo die massenhafte Verwendung des Holzes derart ausgebildet ist, als in dem an waldigen Hinterländern so reichen Oesterreich, dessen einzelne Stämme zum Theil noch völlig in der Holzarchitektur leben.

Die gesammte Möbelindustrie Europa's zeigt deutlicher als ein anderes Gebiet den Zug, welchen wir als den eigentlichen, charakteristischen unserer Periode ansehen müssen, das Bestreben, den Reichthum und die Mannigfaltigkeit alter Formen und Herstellungsweisen wieder zu gewinnen. Die Tischlerei war während der letzten Jahrhunderte in Europa sehr reich ausgebildet. Die Bevölkerung war in dem Besitze eigener Häuser, welche in der Familie forterbten, und daher geneigter, für die Ausstattung derselben Sorge zu tragen, als in den Miethswohnungen, deren man nie völlig sicher ist, bei denen jeder Wechsel Veränderungen mit dem Hausrathe bedingt. Welche Familie, die nicht ein eigenes Haus besitzt, hat jetzt noch den Muth, jene großen, prächtigen Schränke herstellen zu lassen, welche einen Theil des Zimmers ausmachen, mit der Täfelung verwachsen sind und dem Zimmer jenen Charakter reichlichen Besitzes und dem Auge entzogenen Vorrathes geben, den das leicht bewegliche Salonmeublement von Stühlen, Tischchen und Etageren nie zu verleihen vermag? Wir müssen unseren ganzen Hausrath darauf einrichten, daß er überall hin paßt, und daher gehört er nirgends

nothwendig hin, sieht niemals eigentlich verwachsen mit dem Dasein des Besitzers aus. Wenn unsere Wohnungsverhältnisse mit dem Miethskasernensystem sich weiter entwickeln, so wird man bald dahin kommen, daß man ein selbstständiges Meublement, mit welchem man alle Paar Jahre umziehen muß, für überflüssig erachten und die Wohnungen für Familien gleich möblirt vermiethen wird. In Amerika besteht bereits ein ähnliches System, welches immer weiter um sich greift; damit wird natürlich jeder individuellen Bethätigung des Geschmackes, jeder wirklichen Behaglichkeit der Boden entzogen. Es ist das eine Gefahr, die nur durch völlige Aenderung unserer Wohnungsverhältnisse, durch das Zerstreuen der eng zusammengepreßten Menschenmassen in weitere, mit einzelnen Häusern besetzte Gebiete abgewendet werden kann.

Der Gegensatz, der zur Zeit zwischen dem reichen Hausbesitzer und den auf Miethswohnungen angewiesenen weniger bemittelten Klassen besteht, prägt sich auch in der Möbelindustrie vollständig aus. Für billige und einfache Möbel, welche in früheren Zeiten zwar einfachere, aber ebenso charaktervolle Formen hatten als die kostbaren, geschieht jetzt wenig oder gar nichts. Man überläßt dieses Gebiet dem handwerksmäßigen Schlendrian oder der leichtfertigen Massenproduktion, welche bei der Bildung der Formen an nichts Anderes als an Ersparung von Material und Arbeitskraft denkt. Die schaffenden Kräfte haben sich völlig der Luxusindustrie zugewendet, und nur auf diesem Gebiete ist Neues und künstlerisch Werthvolles zu vermerken.

Der Luxus in der Möbelausstattung hatte im vorigen Jahrhundert kurz vor dem Zusammensturz der alten Gesellschaft seinen höchsten Grad erreicht, zu der überschwänglichen Pracht der Form kam ein ungemessener Aufwand an edlem Material; die Beschläge waren nicht mehr von Bronze, sondern oft von gediegenem Silber und erstreckten sich so weit, daß sie einen großen Theil des

Möbels ausmachten; die Flächen waren in edelen Hölzern ausgelegt, in Bronze, Silber, Schildpatt und kostbaren Steinarten, selbst Miniatur-Malereien und Krystall-Schleifereien traten hinzu, um die höchste Pracht zu erzielen, und das geschah nicht nur für einzelne Kassetten und für kleinere Prunkgegenstände, wie es ja auch im 16. und 17. Jahrhundert oft genug geschehen war, sondern es wurde diese Methode auf ganze Einrichtungen angewendet; Schränke, Tische, Stühle, Spiegel und Thüreinfassungen wurden in ähnlicher, überprächtiger Weise ausgestattet.

Der Umschwung, welchen die französische Revolution herbei führte, war kaum in irgend einem Gebiete so radikal, als hier. Man predigte die Einfachheit der antiken Kunst; statt der reichgeschweiften, überquellenden Linien des Rococo kamen die strenggradlinigen Umrisse der Antike zur Geltung; Alles sollte schlicht und einfach sein. In der hereinbrechenden Armuth fand diese Richtung eine nur zu gute Unterstützung. Es begann jene Periode der Mahagoni-Möbel, in der man sich mit dem Reize begnügte, welchen die zufälligen Bildungen der Mahagonifaser auf sonst glatten Flächen allenfalls gewähren können. Auch in früheren Zeiten hatte man bunt gemasertes Holz als besonders beliebten Schmuck verwendet, aber immer nur in kleinen Stücken zur Füllung einzelner Felder innerhalb architektonischer Umrahmung. Jetzt aber fing man an, mit Vorliebe große glatte Flächen herzustellen, man verbarg sogar künstlich die Einfügung von Thüren und Schubläden und ließ die Maser der Fournirplatte erbarmungslos über den Schrank vom oberen bis zum unteren Ende hin fortgehen. Wollte man etwas Reicheres und Stattlicheres haben, so rief man die griechische Architektur zu Hilfe und baute wunderlich dürftige Giebelfaçaden und Aehnliches an den Schrank heran. Die Tische wurden viereckig oder rund mit spindeldürren Säulenfüßen, die Stühle schmal mit steifen Lehnen, die Bettstellen schrumpften zu sargähnlichen Behältern zusammen, die Sofa's glaubten durch

eine steile Schnecke an jeder Seiten allen berechtigten Ansprüchen genügt zu haben, die Polster waren flach und knapp oder wurden durch Rohrgeflechte ersetzt. Der Charakter der Dürftigkeit konnte nicht weiter getrieben werden. Einrichtungen, wie sie Friedrich Wilhelm III. in seinen Wohnzimmern in den königlichen Schlössern hatte, würden heute nicht mehr dem einfachsten Handwerker genügen. Die wohlhabenden Klassen sträubten sich bald gegen die Unbequemlichkeit und Reizlosigkeit derartiger Einrichtungen, aber während der Revolutionszeit und der Zeit des Kaiserthums waren die alten herrlichen Einrichtungen verschleudert und vernichtet, als Werke aus der Zeit des tiefsten Verfalles der Kunst zerschlagen worden. Wie viel Schönes und Prächtiges an ausgeführten Arbeiten, wie viel altererbte Kunstfertigkeit ist in jener Zeit des Purismus verloren gegangen, und wie erschrecklich wenig künstlerische Resultate hat uns wenigstens auf dem Gebiete der Kunstgewerbe die so hoch gepriesene Zeit der neuen hellenischen Renaissance gebracht!

Seit etwa fünfzig Jahren arbeiten wir fast ausschließlich daran, nur einmal erst das Verlorene wieder herzustellen, aber trotz aller unserer Geschicklichkeit, trotz aller unserer verbesserten Herstellungsweisen, sind wir doch erst an wenigen Punkten so weit gekommen, daß unsere Arbeiten den älteren Vorbildern gleichgestellt werden können. Es mag ja bei einem derartigen Vergleiche neuer und alter Arbeit viel Einbildung und persönliche Vorliebe mitunterlaufen, ältere Arbeiten bekommen einen Reiz, den nur die Zeit geben kann. Aber wenn wir auch so vorurtheilsfrei als möglich vergleichen, wir finden bei den neuen Arbeiten kaum jemals die Gleichmäßigkeit in Erfindung und Ausführung, die zweckmäßige Verwendung der Mittel, welche wir bei alten Stücken bewundern. Es hat dies seinen guten Grund darin, daß eben die Tradition gebrochen ist, und bei uns der erfindende Zeichner und der ausführende Arbeiter zwei verschiedene

Personen sind, die sich nie völlig in die Hände arbeiten. Aber wenn wir uns auch noch nicht rühmen können, völlig das Verlorene wieder erobert zu haben, das bis jetzt Erreichte ist doch so stattlich, daß man seine aufrichtige Freude daran haben kann. Eine Wanderung durch die Möbelschätze der Wiener Ausstellung zeigt eine solche Fülle reicher und prächtig ausgeführter Stücke, eine solche Beherrschung der verschiedensten technischen Behandlungsweisen, daß der Abstand zwischen dem Zustande von jetzt und dem vor etwa noch zwanzig Jahren gar nicht groß genug gedacht werden kann.

Die Periode, welche für unsere moderne Möbeltischlerei von hauptsächlichstem Einflusse geworden ist, ist das 16. und 17. Jahrhundert, die Renaissance- und Barockperiode: eine Periode, welche es mit dem konstruktiven Aufbau des Möbels nicht allzu genau nahm. Man behandelte einen Schrank nicht viel anders als wie ein Gebäude, alle Verschiedenheiten der Façadenarchitektur jener Zeit fanden an derartigen Stücken ihren Ausdruck. Man ging verschwenderisch genug um mit Giebeln und Verkröpfungen aller Art; man brachte eine Architektur an, deren wuchtige Tragfähigkeit in gar keinem Verhältnisse zur beabsichtigten Leistung stand. Aber wenn man auch munter gegen so manches Stilgesetz sündigte, so machte man die Sache dadurch wieder gut, daß man mit sicherer Hand den Architekturformen Vieles, ja das Meiste von ihrer strengen Würde nahm, daß man sie durch spielende Zusätze, durch wunderliche Verkröpfungen und Verbindungen in eine Art von Ornamentalschmuck umwandelte. Was hieraus entstand, war ein Aufbau, der in seinen Grundzügen an Gebäudefaçaden erinnerte, aber doch auch immer wieder dem leichteren Charakter des Möbels gerecht wurde und der erfinderischen Laune des Tischlers ein weites Feld bot, welches denn auch auf das Anmuthigste angebaut wurde. In keinem Stile läßt sich leichter etwas Aehnliches erfinden und behaglicher sündigen als gerade

in diesem, und es ist sehr begreiflich, daß unsere Möbeltischler, welche sich aus der strengen Knappheit der früheren Form heraussehnen, wieder nach dem reichen Gliederschmuck der Barockperiode greifen. Die strengere und feinfühligere Gesetzmäßigkeit der Frührenaissance, aus welcher allein sich etwas wirklich Neues und Gesundes entwickeln ließe, ist den Zeichnern von heute fast stets zu unbequem, mit dem Schnörkelkram der späteren Periode kommt man leichter zurecht. Im Ganzen läßt sich aber doch eine gewisse Mäßigung verspüren; die spätesten, ganz wilden Perioden treten nur in vereinzelten Fällen als Vorbilder auf. Was diese Richtung trotz mancher Wunderlichkeiten Gutes hervorbringt, das ist hauptsächlich, daß man das Holz wieder als Holz behandeln und in reicher, glänzender Weise zu verwenden lernt. Für ein Buffet oder einen Schrank für ein behagliches Zimmer, fordert man jetzt bereits allgemein eine tüchtige Durcharbeitung, eine reiche Gliederung und den Schmuck der Schnitzereien. Die Holzschnitzerei, welche im Anfange dieses Jahrhunderts fast vergessen war, ist jetzt in glänzender Weise wieder aufgenommen.

Italien, das erfindungsreiche Mutterland der Renaissance, steht auch jetzt wieder an der Spitze. Nirgends sind die Holzschnitzereien für Möbel geschmackvoller und feiner ausgeführt als an den Stücken der italienischen Abtheilung. Innerhalb der charakterisirten Bewegnng, das Alte neu zu beleben, hat Italien, das sonst in der modernen Kultur keineswegs an der Spitze schreitet, einen sonderbaren Vorsprung dadurch erlangt, daß dort sich bereits, lange vor dem neuen Aufschwunge des Kunstgewerbes in Europa, durch das Fälschergewerbe eine besondere Geschicklichkeit ausgebildet hat. Die Nachfrage nach echten Werken der Renaissance war auf dem italienischen Kunstmarkte viel zu groß, als daß nicht geschickte Leute es hätten versuchen sollen, die alten Stücke nachzubilden. Auch das unerläßliche Bedürfniß, beschädigte Werke früherer Perioden in einzelnen Theilen zu ergänzen, führte

zu einem genaueren Studium der alten Kunst. Die so gewonnene Geschicklichkeit kam neueren Sachen zu Gute, und wir sehen jetzt in Italien eine ganze Schule von Holzbildhauern heranreifen, welche in der Geschicklichkeit der Ausführung den besten alten Vorbildern wenig oder nichts nachgeben. Die Schwäche der neuen geschnitzten italienischen Möbel liegt in der Komposition, man ahmt für die einzelnen Pilaster die schönen, alten Füllungen nach, weiß sie aber nicht zu einem Möbel zu vereinigen, in welchem die Theile in einem vernünftigen Zusammenhange stehen. Man vergreift sich im Maßstabe des Ornamentes und macht für einen kleinen Rahmen ein Blattwerk, welches selbst für ein großes Bild erdrückend wirken würde, umgekehrt bringt man an einem übermäßig großen Schrank Pilaster von einer Feinheit an, wie sie nur an kleinen Schmuckkassetten zur Geltung kommen könnten. Auch kommt man leicht dazu, die Vorbilder übertrumpfen zu wollen, man macht die Schnitzerei allzu elegant, setzt einen Stolz darein, die Ornamente möglichst vom Boden loszulösen, das Blattwerk zu unterhöhlen und gleichsam als freischwebend darzustellen und vernichtet hierdurch den eigentlich ornamentalen Charakter. Es zeigt sich an diesem Punkte recht deutlich, welcher Unterschied zwischen den Producten einer selbstständig erfindenden und denen einer nachahmenden Zeit ist. Die Periode, welche das Ganze geschaffen, beherrscht die einzelnen Theile, welche im Zusammenhange mit dem Werke erdacht sind. Die Nachahmer haben die Theile in der Hand, machen Einzelnes viel besser, als es auf dem Vorbilde gewesen, aber sie wissen vom mühsam Erlernten nichts zu opfern, sie wissen das Einzelne nicht dem Ganzen unterzuordnen und die Details nicht speziell für einen großen Zweck zu erfinden. Die meisten italienischen Möbel sehen so aus, daß man ihre Theile am Liebsten herunternehmen und daraus etwas ganz anderes bauen möchte. Sehr viele tragen die deutlichen Spuren von dem Geschmacke der Antiquitätenhändler, welche aus

ganz unzusammengehörigen Theilen zerbrochener, alter Kunstwerke ein neues zusammenzuflicken lieben. Trotzdem ist die hier erreichte Geschicklichkeit, die besonders in Oberitalien ausgebildet ist, gar nicht hoch genug anzuschlagen. An manchen kleinen Orten sitzen völlig unbeachtet von der großen Welt derartige Kunsttischler, welche mit völliger Hingebung an ihre alten Vorbilder die von der Zeit beschädigten Täfelungen der Kirchen und Rathhäuser ausbessern und ergänzen und hierbei eine Geschicklichkeit erreichen, welche unter zweckmäßiger Leitung sich auf das Glänzendste würde bethätigen können. Von derartigen Arbeiten ist in Wien freilich nichts ausgestellt, aber wenn die Bewegung in der Weise fortschreitet, wie sie begonnen, so wird sich binnen Kurzem schon ein unterrichteter Unternehmer finden, welcher diese verborgenen Kräfte heranzieht, wie Castellani seine Goldschmiede. Es bedarf nur einer künstlerisch leitenden Hand, um dieselben zur Herstellung der vortrefflichsten Arbeiten zu verwerthen. Der Unterschied zwischen den Schnitzereien, die, wohl bemerkt, nicht nur das mühsame Erzeugniß eines einzelnen Ateliers, sondern die Durchschnittsleistung einer großen Anzahl italienischer Handwerker sind, und der Arbeit, wie sie zum Beispiel uns in Berlin als Schnitzerei vorgeführt wird, ist gar nicht groß genug zu denken. Italien, das wie kein anderes Land unter seinen politischen Verhältnissen wirthschaftlich und künstlerisch verfallen ist, hat die Keime zu glänzender Entwicklung in sich bewahrt. Der unendliche Segen alter Kultur und guter Tradition stellt sich nirgends so klar dar, als in den selbst unvollkommenen Arbeiten, welche die Italiener zur Ausstellung eingeschickt haben.

Die Mehrzahl unserer deutschen Möbelschnitzereien befleißigt sich einer starken Rohheit; wenn die Stücke nur recht massig heraustreten, wenn nur dicke Knollen und Köpfe dem Eintretenden schon von ferne zeigen, daß man antik geschnitzte Möbel besitze, so ist man schon zufrieden. Für die Mehrzahl

unserer norddeutschen Schnitzereien ist der Vergleich mit den italienischen geradezu vernichtend. Den feiner ausgeführten Schnitzereien des bairischen Oberlandes, aus Berchtesgaden, Oberammergau u. s. w. läßt sich auch nicht viel Gutes nachsagen. Die Technik ist flott, aber die Muster sind geflissentlich roh. Außer Gemsen und Jägern nur Steinblöcke und Weinlaub oder sonstiges Blattwerk, bei dem es auf einige Schnitte tiefer oder flacher nicht ankommt. Die Münchener Kunstgewerbeschule hat diesen Dörfern stilisirte Vorbilder zuzuführen gesucht und recht hübsche Modelle für diesen Zweck in der Unterrichtsabtheilung ausgestellt. Diese Arbeiten, ganz einfach in der Anlage und genau den Bewegungen des Schnitzmessers angepaßt, erfordern aber in der Ausführung der regelmäßigen Muster Genauigkeit und Strenge und sind daher den Schnitzern unbequem. Wirklich aufgenommen ist von diesen Schnitzereien bis jetzt nur eine Musterung aus eingekerbten Kreisen und Dreiecken, die sich vom Mittelalter her auf den friesischen Inseln erhalten hat, und welcher man erst in neuerer Zeit die verdiente Beachtung geschenkt hat. Die Berchtesgadener haben mancherlei an Kästen und Aehnlichem in dieser Art ausgeführt.

Uebrigens ist auch die Schnitzarbeit bereits in das Gebiet der Maschinenthätigkeit gezogen worden. Man preßt einzelne Theile, die eigentlich geschnitzt sein sollten, aus künstlichen Massen und leimt dieselben auf die Möbel auf. Es ist dies übrigens eine Methode, welche das Alterthum und die Renaissance auch recht wohl kannten und benutzten. Auf vielen der schönsten Truhen der Renaissance ist die zierliche Ornamentation aus gepreßter Masse aufgesetzt; auch die köstlich bemalten und vergoldeten Decken im Palaste zu Mantua, Werke edelster Frührenaissance, sind in ihrer zierlichen Ornamentation in gleicher Weise hergestellt. So lange man sich dieser Mittel mit Mäßigung bedient, ist gewiß nichts gegen dieselben einzuwenden. Die Gefahr liegt nur immer nahe, daß man durch die wohlfeile Her=

stellung dazu verführt wird, einen zu massenhaften Gebrauch des Materials zu machen und Möbel, die im Uebrigen gar nicht gut genug gearbeitet sind, um eine zierlich geschnitzte Ornamentation erwarten zu lassen, mit derartigen gepreßten Fälschungen — jetzt bois durci genannt — überklebt.

Fast wichtiger noch als die Wiedereinführung der soliden Schnitzerei in die Möbeltischlerei ist die Wahrnehmung, daß die gesammte Technik der eigentlichen Tischlerarbeit sich wieder außerordentlich hebt. Die Ueberzeugung, daß etwas gut sein muß, wenn es wirklich gut scheinen will, bricht sich auf allen Gebieten des Kunstgewerbes in erfreulicher Weise Bahn. Die Technik, welche unseren in Arbeiter verwandelten Handwerkern so sehr abhanden gekommen war, wird besonders in England wieder auf das Angelegentlichste gepflegt. Die englischen Möbel sind in dem, was reine Tischlerarbeit an denselben ist, in dem Fügen, dem Zusammenstoßen der Ecken, dem Einpassen der Thüren und Schubläden, von einer so ausgesuchten Vollendung, daß nur die allerbesten Arbeiten und Prachtstücke des vorigen Jahrhunderts mit denselben wetteifern können; übertroffen werden sie in dieser Beziehung vielleicht nur von jenen Möbeln, welche im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts in nicht allzu schönen Formen, aber in unerreichter Vollendung in Neuwied angefertigt wurden. Es ist eine wahre Freude, diese hier in Wien ausgestellten englischen Schränke nur zu öffnen und zu schließen, die Feinheit und Schärfe aller ihrer Glieder zu verfolgen. Frankreich, das in der geschmackvollen Verzierung den Engländern vielfach überlegen ist, erreicht dieselben in der Güte der Ausführung nicht. In Oesterreich und Deutschland hat sich die Güte der Arbeit zusehends gehoben. Aus Wien und besonders aus Dresden sind technisch ganz vortreffliche Arbeiten eingeschickt.

Recht erfreulich ist es zu sehen, daß auch in Danzig, dem alten Vororte deutscher Tischlerei, die Tradition wieder neu be-

lebt wird. Die unübertroffen guten Arbeiten, welche dort im 17. Jahrhunderte angefertigt wurden, haben einigen Ausstellern der alten guten Stadt zum tüchtigen Vorbilde gedient. Nichts kann dem deutschen Kunstgewerbe erwünschter sein, als wenn an möglichst vielen Stellen in den Provinzen mit thunlichster Anlehnung an vorhandene ältere Arbeiten das Kunstgewerbe neu belebt wird. Es sei an dieser Stelle erwähnt, daß der jetzige Oberbürgermeister Danzigs, von Winter, dessen Kanalisationswerk in letzter Zeit so oft als rühmliches Vorbild hervorgehoben ist, auch an der Hebung des Kunstgewerbes in Danzig in praktischer Weise auf das Dankenswertheste mitgearbeitet hat. Durch ihn sind die jahrhundertelang vernachlässigten Prachträume des Danziger Rathhauses im alten Glanze wiederhergestellt, halb verfallene, vermauerte und übertünchte Dekorationen sind aus der Vergessenheit wieder hervorgezogen. An den nothwendigen Ergänzungsarbeiten haben sich dortige Handwerker geschult und durch diese praktische Bethätigung schließlich mehr gelernt, als irgend ein Schulvortrag sie hätte lehren können.

Mit der allgemeinen Verbesserung der Technik werden auch die einzelnen dekorativen Behandlungsweisen gehoben. Die Fournirarbeit, welche sich in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts vorwiegend auf große Mahagoniflächen beschränkte, kehrt wieder zu den guten Vorbildern der früheren Zeit zurück, in welcher die aufgelegten Fournirplatten in mannigfacher Farbe und Zeichnung die Flächen reich belebten. Das Aufeinanderlegen und Verbinden verschiedener Hölzer zu einem Ganzen ist keineswegs ein bloßes Surrogat, durch welches man eine gemeine Holzart mit einer edelen Decke umhüllt. Bei der Neigung der Holzfaser, sich zu dehnen und zu reißen, liegt in dem Uebereinanderkleben der Platten das einzige Gegenmittel, so daß ja bekanntlich Stücke, bei denen Verbiegen ganz besonders vermieden werden muß, wie

Uhrpendel oder Billardstöcke, aus möglichst vielen einzelnen Theilen verschiedenartiger Hölzer zusammengesetzt werden.

Aus diesem Ueberkleben hat sich frühzeitig eine Musterung entwickelt. Die einfachste Technik dieser Art haben wir bei unseren Parquetfußböden, in welchen die kleinen Platten mosaikartig an einander gereiht werden; bei fortschreitender Ausbildung werden die Holzarten in einander eingelegt, so daß aus der Hauptplatte die Stücke herausgeschnitten werden, welche mit dem anderen Holze gefüllt werden. Durch die verschiedenen natürlichen Farben der Hölzer ist hiermit das Gebiet für eine reiche Ornamentik eröffnet.

Das 16. Jahrhundert hat in Italien von diesen eingelegten den sogenannten Intarsiaarbeiten eine Fülle der herrlichsten Werke hervorgebracht; besonders Norditalien und Umbrien, an der Spitze Perugia, sind überreich an wahrhaft klassischen Vorbildern dieser Art, welche in neuerer Zeit unter Anregung des österreichischen Museums durch Valentin Teirich in einem äußerst schätzenswerthen Werke veröffentlicht sind. Die Intarsiaarbeiten blieben nicht bei dem Holze stehen; andere Materialien, besonders Elfenbein wurden zugezogen. Aus der Zusammensetzung von Ebenholz und Elfenbein entwickelte sich eine reiche, blühende Möbelindustrie. Auch Schildpatt und Perlmutter wurde zu Hilfe genommen und im Laufe der Zeit kam man so weit, nicht nur einfache Muster, sondern reich zusammengesetzte Bilder in mannigfachen Farben durch Intarsiaarbeiten herzustellen. Die Gefahr, stilwidrige Geschmacklosigkeiten zu begehen, lag freilich hier nahe, aber wenn auch sehr oft bei älteren Arbeiten die äußerste Grenze des Erlaubten erreicht ist, so bleibt doch jenen Arbeiten immer ein gewisses künstlerisches Maß durch den Umstand gewahrt, daß die Naturfarbe der verschiedenen Hölzer und der genannten Materialien einen gleichmäßigen Ton hat, welcher sich vom Weiß durch Gelb und Braun bis zum Schwarz steigert und daher in

jeder Zusammensetzung, wenn auch die Muster noch so oft verkehrt gewählt waren, dem Ganzen einen ornamentalen Charakter verleiht.

Es ist sehr erfreulich zu sehen, mit welchem Eifer und gutem Erfolge die moderne Industrie sich dieses Gebietes wieder zu bemächtigen strebt. Das Einfachste und Wirksamste dieser Art sind die Arbeiten in Ebenholz und Elfenbein, in denen sich denn auch bereits aller Orten eine sehr lebhafte Industrie entwickelt hat. Die Italiener haben eine ganze Reihe von Prachtmöbeln dieser Technik ausgestellt. Sie halten sich durchaus und mit Glück an die alten Muster. Die feine Vertheilung des Renaissanceornamentes, die Bedeckung der geschmückten Flächen mit zierlichen Ranken, Blätteru und kleinen Figürchen wird in allen Einzelheiten nachgebildet. Durch das Graviren der Elfenbeinstückchen und Ausfüllen der Linien mit schwarzer Farbe wird der Gegensatz des Schwarzen zum Weißen angenehm gemildert. Die modernen Stücke stehen im Ganzen den alten Vorbildern nicht wesentlich nach. Im Einzelnen tritt freilich ein ähnlicher Uebelstand ein, wie er bei dem geschnitzten Möbel bereits erwähnt war. Die angewendeten Ornamente sind in vielen Fällen nicht für das bestimmte Stück komponirt, sondern beliebigen älteren Vorbildern entnommen und ohne Nachdenken darüber, ob sie in ihrem Maßstabe dem geschmückten Möbel entsprechen, verwendet. Auch wird des Guten zu viel gethan; die Intarsiaarbeit, welche auf die Fläche beschränkt sein sollte, zieht sich über alle constructiven Theile hin und macht Alles unruhig. Was bei der Mehrzahl dieser italienischen Ebenholz-Elfenbeinmöbel am meisten stört, ist die Nachlässigkeit der eigentlichen Tischlerarbeit. An einem Stücke, das so kostbaren Schmuck enthält, verlangt man mit Recht im rein Technischen die höchste Sorgfalt, welche hier jedoch selten zu finden ist. Nach dieser Richtung ist als unübertroffenes Musterstück ein englischer Schrank zu bezeichnen, der ebenfalls in Eben-

holz=Elfenbein ausgeführt ist. Es ist nicht möglich, die Kanten und Zusammenstöße eines Möbels schärfer und genauer zu arbeiten, die Thürfugen feiner anzulegen, die Politur gleichmäßiger zu behandeln, als es hier geschehen. Freilich kostet dieses Möbel über 30,000 Thaler nach unserem Gelde und hat nicht nur einen Käufer gefunden, sondern sogar einen Liebhaber, welcher mit dem unteren Theile des Stückes, das sich schon auf der Pariser Ausstellung befand, nicht zufrieden gestellt war und sich noch den oberen Aufbau dazu bestellte. Ein anderes englisches Möbel, ein Spind, von denselben Fabrikanten Jakson und Graham in verschiedenfarbigen Hölzern und Elfenbein ausgelegt, zeigt eine Vollendung der Technik, wie sie an keinem mir bekannten älteren Stücke selbst bei den allerzierlichsten Kassettenarbeiten jemals erreicht worden ist, die kleinsten kaum eine Linie breiten Glieder sind wiederum mit eingelegten Rändern von andersfarbigem Holze eingefaßt. In den ganz schmalen Cannelirungen der kleinen Säulen befinden sich aufsteigende Ornamente in verschiedenen Farben eingelegt. Die eingelegte Arbeit auf der Hauptplatte ist an manchen Stellen so fein wie eine Federzeichnung, nirgends ist eine Oeffnung oder Spalte, in welche man auch nur mit der feinsten Nadel eindringen könnte. Aber dieses Möbel, dessen technische Vollendung unvergleichlich ist, ist wieder einmal ein lehrreiches Beispiel dafür, wie sich technische und künstlerische Vollkommenheit selbst im Gewerbe keineswegs decken. Man kann davon absehen, daß die Musterung Manches zu wünschen übrig läßt, das Auffallende ist vielmehr, daß gerade bei der höchsten Vollendung der Technik der Reiz der Arbeit zu verschwinden anfängt. Die Intarsien dieser englischen Möbel sind mit den vervollkommneten Maschinen so gleichmäßig gearbeitet, daß nirgends eine Fuge sichtbar ist. In den italienischen Möbeln der älteren, sowie der neueren Zeit sind die einzelnen Theile mit der Hand ausgesägt, dadurch entsteht eine verhältnißmäßig breite Fuge.

Die Unregelmäßigkeit dieser Fuge, die bei der Fertigstellung durch Masse ausgefüllt wird, aber sich immer markirt, giebt nun gerade dem Stücke seine besondere Lebendigkeit. Jedes der eingelegten Felder hat dadurch ein Rändchen, welchem die Unregelmäßigkeiten einen Reiz und eine zufällige Bewegung verleihen, die für den Gesammteindruck höchst vortheilhaft sind. Dieser Reiz der Unvollkommenheit geht bei den absolut tadellosen englischen Möbeln verloren und wenn wir uns bei denjenigen Theilen, welche rein der Tischlerarbeit angehören, mit Recht an der großen Sauberkeit und Genauigkeit erfreuen, so wirkt dieselbe erkältend an allen denjenigen Theilen, an welche man künstlerische Ansprüche stellt. Dieses letzterwähnte englische Stück weist übrigens das löbliche Bestreben auf, nicht nur die alten Muster nachzuahmen, sondern selbstständige zu erfinden. Noch weiter ist derselbe Fabrikant in diesem Bestreben in einem vollständigen Ameublement gegangen, zu welchem der berühmte englische Architekt und Musterzeichner Owen Jones die Zeichnungen geliefert hat. Die Flächen desselben sind ganz mit bunten Hölzern bedeckt, welche in Stern- und Palmetten-Mustern angeordnet sind; leider ist es hierbei versäumt, die einzelnen Felder durch Ränderung von einander abzuheben, und so wirkt das Ganze trotz vieler guten Motive bunt und unerquicklich.

Eine wirklich ganz vollendete Leistung der Intarsiaarbeit hat die österreichische Abtheilung aufzuweisen, einen Schreibtisch, welcher für den Kaiser von Oesterreich nach Zeichnungen von Stork von dem Wiener Tischler Michel angefertigt ist. In Ebenholz mit Elfenbein und gelber Holzeinlage ausgeführt, lehnt sich derselbe an die besten Muster der Renaissanceperiode an, ohne dieselben sklavisch zu imitiren. Der Aufbau ist im Geschmack der zierlichsten Frührenaissance mit einfach gegliederten Flächen, die Muster der Ornamente mit feinster künstlerischer Berücksichtigung der Größe jeder Fläche angepaßt, die Ausführung ist voll-

endet, ohne in zu übertriebene Gleichmäßigkeit zu verfallen. Es zeigt auch dieses Stück, wie das Kunstgewerbe durch nichts nachhaltiger gefördert werden kann, als durch Ertheilung von Aufträgen an Diejenigen, welche im Stande sind, etwas Tüchtiges zu leisten, wenn man es von ihnen fordert. Als das österreichische Museum in Wien vor zwei Jahren mit einer Ausstellung österreichischer kunstgewerblicher Erzeugnisse eröffnet werden sollte, war vom kaiserlichen Hofe eine beträchtliche Summe ausgeworfen, für welche Prachtstücke nach Zeichnungen der Museumsschule anzufertigen wären, und es hat sich diese Methode auf das Glänzendste bewährt, denn nur an der wirklichen Arbeit wird entschieden und durchgreifend gelernt und das wirkliche Können ernsthaft geprüft.

Etwas Neues in der Intarsiaarbeit haben die Franzosen erreicht. Das erstere größere Beispiel dieser Art hatte Fourdinois 1867 in Paris ausgestellt, Intarsien, in welchen die eingelegten Hölzer nicht nur aus dünnen Scheiben bestanden, sondern in beträchtlicher Dicke derart in einander verschoben waren, daß man dieselben mit dem Schnitzmesser behandeln und so ein farbiges Relief herstellen konnte. Absolut neu ist dieses Verfahren allerdings auch nicht. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war dieses Relief-Mosaik in einem ganz beschränkten Kreise, speziell in der Stadt Eger ausgebildet. Die dort thätigen Künstler Eck, Fischer und andere hielten aber dieses Verfahren für viel zu hervorragend, als daß sie es für einfachere Ornamentation angewendet hätten. Sie benutzten es fast ausschließlich zur Herstellung von Bildtafeln in dem mäßig guten Geschmack jener Zeit, die sie sodann in größere Möbel von feiner Tischlerarbeit einfügten. Fourdinois dagegen benutzte das Verfahren zu einer durchgreifenden Ornamentation und begnügte sich mit zwei bis drei Hölzern in ihren natürlichen Farben, während jene Alten Mosaikhölzer verwendeten, die vorher durch Abkochungen die

verschiedensten Farben erhalten hatten. In dem großen Schranke von Fourdinois, welcher auf der Pariser Ausstellung das größte Aufsehen erregte und vom South-Kensington-Museum für eine kolossale Summe angekauft wurde, hoben sich die Ornamente in hellem Relief auf dunklem oder in dunklem Relief auf hellem Grunde ab. Die Farbigkeit ging gerade nur soweit, daß drei Schattirungen desselben Holztones mit einander abwechselten, das Ganze trotz allen Reichthums den größten einheitlichen Reiz behielt. Die Wiener Ausstellung zeigt, daß dieses Verfahren sich auch bereits bei anderen Fabrikanten Frankreichs eingebürgert hat. An einem Schranke von Roudillon, welcher für das deutsche Gewerbemuseum erworben ist, sind die Füllungen von hellem Holze mit einem äußerst anmuthig gezeichneten Relief von dunklem Holze eingelegt. Die Franzosen zeigen in allen ausgestellten Arbeiten, daß sie nach wie vor in der zweckmäßigen Verwendung zierlicher, eleganter Formen von keinem anderen Volke übertroffen werden, daß sie sich dagegen auf breite Wirkung großer Massen nur ungern einlassen, ihren Hauptnachdruck auf die Durchbildung eines einzelnen kleinodienartig behandelten Stückes legen.

Zu der Anwendung verschiedener Hölzer kam bei den alten Kunstmöbeln, und kommt jetzt wieder bei den neuen, die Anwendung von Metall. Die Veranlassung hierzu hatte wohl ursprünglich die nothwendige Verwendung des Metalles für die Beschläge gegeben. Während bei uns die rein konstruktiven Theile, die Hespen, Thürbänder, Schloßbleche und Riegel, im Innern der Thüre verborgen werden, dehnen sie sich bei einem gothischen Möbel in reicher Eisenarbeit über die ganze Thüre aus und bilden den vornehmlichen, oft den einzigen Schmuck derselben, und das nicht nur bei schweren Stücken, wie den Flügeln der Hausthüre, welcher dadurch ja auch eine besondere Kraft und Festigkeit gegeben wird, sondern auch bei zierlichen Möbeln, ja selbst bei kleinen Kästen, welche oft ganz bedeckt sind von dem

in Eisen geschnittenen Laubwerk, das in spielenden Windungen von den Hespen ausgeht. Es ist ganz verständlich, daß sich jetzt dieselbe Erscheinung wieder bei den russischen Möbeln findet. Auch diese, welche ihre Konstruktion in allen Theilen zur Schau tragen, müssen aus den konstruktiven Gliedern heraus ihre Ornamentation erwachsen lassen. Engländer und Oesterreicher und ein Münchener, welche auf der Ausstellung vereinzelte Möbel im gothischen Stile ausgestellt haben, haben sich auch diesen Vortheil nicht entgehen lassen und manches Zierliche dieser Art geliefert. In der Renaissanceperiode, als die rein konstruktive Form des Holzmöbels aufhörte und statt deren eine Imitation der Hausfaçaden üblich wurde, mußten die eigentlichen Beschläge nothwendig verschwinden. Man mochte aber doch den eigenen Reiz der Verbindung des Metalles und des Holzes nicht gänzlich aufgeben und benutzte das Metall nunmehr als schmückende Zuthat, bei dem hauptsächlich der Reiz der Farbe in Betracht kam. Bald wurden aufgesetzte Rosetten, bald Reliefs aus Silber oder vergoldeter Bronze gebildet. Im 17. und 18. Jahrhundert nahm die Liebhaberei für diese Zusammensetzung sehr zu. An den meisten Rococomöbeln sehen wir eine starke Anwendung des Metalls, oft sind die ganze äußere Einrahmung und alle tragenden Theile aus Bronze gebildet, so daß nur noch an einzelnen Stellen, im Uebrigen aber nur in den breiten Flächen das Holz zu Tage tritt. Die heutige Luxusindustrie ist am meisten geneigt, das Metall in der zuletzt angegebenen Weise anzuwenden; das Holz sinkt ganz zur bloßen Grundlage und Flächenfüllung herab, alle ausgebildeten Theile sind von Metall, so daß derartige Prachtmöbel im Glanze eines großen Bronzewerkes strahlen. In dieser Arbeit sind vornehmlich und fast ausschließlich die Franzosen vertreten. Derartige Möbel müssen von nicht unbedeutenden Künstlern modellirt sein; da sie in nächster Nähe besichtigt werden, so ist außerdem die sorgfältigste Ciselirung nothwendig und es ent-

stehen daher Stücke von einer Pracht und Kostbarkeit, daß wir nach deutschen Verhältnissen kaum begreifen, wer im Stande ist, sich derartige Einrichtungsstücke anzuschaffen. Es finden sich hier Betten und Schränke, die allein so viel werth sind, als bei uns ein recht anständiges Ameublement eines wohlhabenden Hauses. Ganz außergewöhnliche Prachtstücke dieser Art, bei denen das Holz schließlich verschwand, und nur noch das Metall übrig geblieben ist, sind von Christofle und Barbedienne ausgestellt. Ein Tisch, von Christofle, welcher übrigens zu den Stücken gehört, die bereits 1867 die Pariser Ausstellung geschmückt haben, ist an sich ein ganzes Museum von technischen Künsten. Die verschiedenartigste Behandlungsweise des Metalls in Ciselirung und Färbung, die sorgfältigste Durchmodellirung des letzten kleinen Schnörkels und Blättchens machen das Stück zu einem wahren Wunder moderner Arbeit. Auch der große Schrank von Barbedienne erschöpft in der Ausführung seiner Einzelheiten Alles, was man jemals in der Behandlung der Metalle zu leisten im Stande gewesen ist.

Natürlich treten für derartige Prachtstücke und selbst für einfachere Arbeiten auch andere kostbare Materialien zum Metalle hinzu; die Verbindung des Schildpatts mit Messing, die sogenannte Boulearbeit, ist ja auch bei uns bekannt. Leider werden in die ausgesägten Messingplatten nur noch selten wirkliche Schildpattstücke eingefügt. Es ist meist eine imitirende Masse, welche eingelassen wird und welche durch ihre geringe Haltbarkeit sehr bald den Untergang des Stückes herbeiführt. Auch die bunten Steinarten, deren Anwendung die Renaissance so sehr liebte, werden wieder herangezogen. Bunte Marmorarten, Einlagen von Malachit, von Lapis lazuli sind nichts Ungewöhnliches mehr. Zum höheren Glanze der Metallarbeit wird die Bemalung desselben mit Emailfarben benutzt. Gerade im letzteren Gebiete sind glänzende Fortschritte gemacht worden, auf die wir zweck-

mäßiger bei Besprechung der Emailarbeiten eingehen können. Auch die Sitte des vorigen Jahrhunderts, gemalte Porzellanplatten in Möbel einzufügen, ist wieder mit vielem Glücke eingeführt worden. Besonders sind es Malereien in Blau und Weiß, welche sich mit dem gelblichen Tone des Holzes auf das Beste verbinden. Von den Engländern sind verschiedene Möbel mit derartigen im guten Stil gemalten Einsätzen ausgestellt worden. Man hat jetzt schon so viel gelernt, daß diese Stücke keine eigentlichen Bilder sein dürfen, sondern in einfacher dekorativer Weise mit wenigen Farben gemalt sein müssen, damit sie nicht den Charakter des Ganzen als eines Gebrauchsmöbels aufheben.

Von der deutschen Industrie ist auf diesem ganzen Gebiete der Luxustischlerei, nicht viel zu melden. Es sind einzelne recht gute Stücke von eingelegter Arbeit vorhanden, aber es macht sich hier, wie in allen anderen Zweigen der augenscheinliche Unterschied geltend, daß in Deutschland noch gar kein rechter Markt für derartige Waaren ist, so daß innerhalb des deutschen Gewerbes die letzte kostbare Vollendung kaum angestrebt werden kann.

Umsomehr drängt sich die Frage auf, ob nicht bei diesem nun einmal gegebenen Zustande, der uns gewisse Grenzen des Erreichbaren vorschreibt, nicht auf einem anderen Wege, als dem des höchst raffinirten Luxus ein wirklicher Fortschritt zu erreichen wäre. Alle jene Prachtmöbel, deren Verschiedenheiten noch keineswegs in dieser kurzen Skizze erschöpft sind, haben ihr hauptsächliches Verdienst in Arbeiten, welche mit dem Möbel als solchem eigentlich nicht viel zu thun haben. Man kümmert sich bei derartigen Stücken um den Aufbau des Möbels nur soweit als nothwendig ist, um schließlich eine malerische Wirkung der Façaden zu erzielen. Die Verhältnisse der einzelnen Theile zu einander werden so bestimmt, daß die glänzende hiebei entwickelte Luxus-

technik möglichst zur Geltung kommt. Daran aber, daß ein Schrank doch in erster Reihe ein Schrank, ein Tisch doch vornehmlich ein Tisch und der Stuhl ein Möbel sein soll, auf welchem man bequem sitzen will, daran wird bei dieser Arbeit nur wenig gedacht. Mag immerhin bei der ganzen Luxusindustrie sehr viel Gutes dadurch mit abfallen, daß man die Herrschaft über die alte verloren gegangene Technik wieder erlangt, die wichtigsten Fragen der Möbelindustrie sind durch dieselbe in keiner Weise erledigt, ja nicht einmal gefördert worden.

Die Ansätze für eine einfache vernünftige Richtung sind auf dem großen Gebiete der Weltausstellung nur spärlich zu finden. Einige deutsche Tischler haben nicht ohne Glück versucht, durch Vereinfachung der deutschen Renaissanceformen zu einem Resultate zu kommen; in Dresden und München ist hierin von anerkannten Fabriken recht Erfreuliches geleistet. Der einzige Zweig, in welchem das konstruktiv Vernünftige absolut vorwaltet und auch etwas Neues geschaffen ist, ist die Fabrikation von Möbeln, vornehmlich Stühlen, aus gebogenem Holze. Hier ist der Fabrikant mit zwingender Nothwendigkeit darauf hingewiesen, sich in naturgemäßen Formen zu bewegen, hier fallen Körper und Konstruktion völlig zusammen. Diese Möbel, die sich von Wien aus mit großer Schnelligkeit über ganz Europa verbreitet haben, sind ein wirklich nennenswerther Fortschritt unserer Zeit, ein Fortschritt, der charakteristisch genug auf demselben Gebiete liegt, wie die Ausbildung unserer Maschinenindustrie und unserer Eisenkonstruktion. Einfachere und zweckmäßigere Formen von großer Zierlichkeit fanden sich auch bei den ganz billigen italienischen Stühlen mit einfach gedrechselten Beinen und zierlich geschnitzten Lehnen. Sonst ist es einzig die bereits erwähnte Gruppe russischer Möbel, welche in selbstständiger Weise ohne Nachbeterei alter Formen die eigentlich konstruktiven Formen des Möbels künstlerisch zu bearbeiten unternimmt und aus dem gegebenen

Materiale und dem beabsichtigten Zwecke heraus selbstständig etwas Neues gestaltet.

Wir haben in Europa eine Periode gehabt, in welcher Frankreich und Deutschland in urkräftiger, eigenartiger Weise in diesem Sinne vorgingen. Es ist dies die gothische Periode, von deren wirklichem Mobiliar leider unsere Architekten und Möbeltischler so gut wie nichts wissen. Bei dem Worte gothische Möbel pflegen dieselben gewöhnlich nur an einen barocken Aufbau von Zacken und Spitzen mit verzierten Heiligenfiguren in überhöhten Nischen mit Krabben und Drachenungethümen zu denken. Allerdings giebt es derartige gothische Holzwerke. Die Gestühle der Kirchen sind es, welche diese allgemeine Vorstellung geschaffen haben; diese Gestühle sind aber weit davon entfernt, das wirkliche Gebrauchsmobiliar der Gothik darzustellen. Dieselben sind ein Theil der Kirchenarchitektur, in welcher sich im spielenden, kleinen Maße das wiederholt, was draußen die Steinarchitektur in breiter Fülle bietet. Das wirkliche Gebrauchsmöbel jener Periode, besonders ihrer Jugend- und Blüthezeit am Schlusse des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts, ist in den verständigsten und einfachsten Formen gehalten, jedes Stück aus der Konstruktion heraus entwickelt, jede Verzierung derart angebracht, daß sie den höheren künstlerischen Ausdruck der Konstruktion giebt, oder daß sie sich als spielende Zuthat derjenigen Flächen bemächtigt, denen keine besondere Leistung zugemuthet wird. Mag man immerhin für große Prachtstücke die imposanten Mittel der Renaissance- und Barockperiode aufwenden, für die Herstellung eines vernünftigen, zweckmäßigen und billigen Hausrathes kann nichts fruchtbringender sein, als die Anlehnung an die Formen, wie sie in früheren Zeiten der gothische, wie sie jetzt der russische Stil repräsentirt. Die Engländer hatten zum Theile direkt gothische Möbel machen wollen, ohne daß dieser Versuch allzu glücklich ausgefallen wäre.

Auf der diesjährigen Ausstellung tritt diese Neigung sehr zurück. Es ist kaum irgend ein erhebliches Stück dieser Art vorhanden. Bemerkenswerth dagegen sind einige einfache Möbel, welche ohne Nachahmung der gothischen Details, in welchen ja keineswegs der eigentliche Kern der Arbeit liegt, das Prinzip der Herstellungsweise auszubilden versucht haben; Schränke mit scharf herausgehobenen Pfosten und Umrahmungen, in welchen die Thüren sich selbstständig bewegen, eine einfache Ornamentation in den Formen, welche dem Drechslerstuhl und dem Holzschnitzmesser am genehmsten sind. Leider sind die betreffenden Stücke, trotz der guten Absicht, nicht von hinreichender Erfindungsgabe getragen, um als mustergiltig angesehen werden zu können. Der hier beschrittene Weg ist aber sicherlich ein guter, und gerade für Deutschland wäre es ein Segen, wenn uns ein ähnliches Vorgehen von dem abscheulichen Wuste unserer jetzt gebräuchlichen Möbel befreite, welche in ihrer blanken Ueberkleidang und ungeschickten Schnitzerei Prachtmöbel zu sein vorgeben, während sie in den meisten Fällen nichts als plumpe, unbequeme und dabei prunkhaft auftretende Arbeiten sind.

V.

Silberarbeiten.

Die Wiener Weltausstellung hat für das Studium der Kunstarbeiten in edelen Metallen ein besonders ergiebiges Feld geboten, freilich nur für diejenigen, welcher bereits hinreichend unterrichtet sind, um aus den weit verstreuten Gruppen die einzelnen werthvollen Stücke heraussuchen zu können.

Durch die reiche Beschickung der Ausstellung durch wirklich orientalische Arbeiten ist des Lehrreichen mehr vorhanden, als es wohl auf anderen Ausstellungen zu sein pflegte. In der Gesammtwirkung dagegen treten die Arbeiten in edelen Metallen sehr hinter die zurück, die wir in London und Paris gesehen.

Bei den früheren Weltausstellungen hatten die verschiedenen Nationen einen besonderen Stolz darein gesetzt, in reicher Fülle die Pracht- und Schaugeräthe vorzuführen, die im Laufe der letzten Periode bei ihnen entstanden waren. Nicht nur in London, sondern auch in Paris standen in langer Reihe jene prunkvollen Tafelaufsätze und Pokale, welche bei den vielen englischen Pferderennen, Bootfahrten und anderem Sport als Ehrengeschenke gestiftet waren. Jene Stücke waren keineswegs alle, ja nicht einmal in überwiegender Zahl von künstlerischem Werthe, aber die Gesammtmasse der stattlichen in Silber gearbeiteten Stücke, welche oft aus großen Gruppen von mehreren Figuren

bis zu vier und fünf Fuß Höhe bestehen, die Gediegenheit und Pracht einer langen Reihe derartiger Stücke machte jedesmal einen imposanten Eindruck. Nicht nur diese Arbeiten sind in Wien ausgeblieben, sondern, was noch bedauerlicher ist, auch die großen französischen Prachtgeräthe. 1862 war in London der Tafelaufsatz für die Stadt Paris, 1867 in Paris der Tafelaufsatz für Napoleon das Hauptanziehungsstück der ganzen französischen Ausstellung. Auf einer langen, reich ausgestatteten Tafel stand das große Mittelstück. Für die Stadt Paris war es das Wappenbild derselben, das Schiff, auf Krystallglas von Tritonen umgeben. Aus dem Schiff heraus erhob sich eine prächtige Gruppe weiblicher Gestalten mit den Abzeichen der Künste und Wissenschaften. An die schwere Masse des Mittelstücks schlossen sich dann in langer Reihe die Leuchter, Kannen, Fruchtkörbe und Schalen, alle aus demselben Geiste heraus mit Figuren und Ornamenten geschmückt, in Silber und Gold auf das Reichste ausgeführt. Derartige Prachtstücke, an denen sich das höchste künstlerische Vermögen eines Volkes offenbart, können natürlich nur im Auftrage höchstgestellter Personen oder Körperschaften ausgeführt werden, und es ist natürlich, daß Frankreich diesmal nicht mit Werken dieser Art vertreten sein konnte. Es ist schon anerkennenswerth genug, was ein einzelner großer Industrieller Christofle als eigene, für den Verkauf bestimmte Arbeit hat ausstellen können.

Oesterreich hat beigesteuert, was es an derartigen Arbeiten besaß, Deutschland besonders hat mit Sorgfalt die Prachtstücke gesammelt, welche während der letzten Jahre als Ehrengeschenke angefertigt worden sind. Die Thätigkeit nach dieser Richtung hin ist in Deutschland so groß gewesen, daß wir eine sehr stattliche Ausstellung in diesem Theile gehabt haben würden, wenn man nicht die Rücksicht auf Oesterreich genommen hätte, diejenigen Ehrengeschenke fern zu halten, welche sich ganz oder auch

nur theilweise auf die Siege Preußens über Oesterreich im Jahre 1866 beziehen. Dadurch sind gerade mehrere der hervorragendsten und auch äußerlich umfangreichsten Stücke der Berliner Goldschmiedekunst fern geblieben. Trotzdem ist das von Deutschland Eingeschickte zur Zeit das Bemerkenswertheste, was an derartigen größeren Silberarbeiten in Wien vorhanden ist. Schon an einer anderen Stelle wurde bemerkt, daß unter dem traurigen Stande des deutschen Kunstgewerbes diejenigen Zweige am Wenigsten leiden, welche direkt unter dem Einflusse der großen Kunst stehen. Dieser kommt gegenwärtig am meisten der größeren Silberarbeit zu Gute. Große Tafelaufsätze, Ehrengeschenke mit historischer Darstellung bestimmter Scenen haben mehr der Plastik als dem Silberschmiedsgewerk ihre Bildung zu danken, und so sehen wir die eigenthümliche Erscheinung, daß in Deutschland die Kleinkunst des Silberschmiedes, die sich in den einfachen Geräthen, Schmuckgegenständen und Aehnlichem zu bewähren hat, auf einer recht niedrigen Stufe steht, während die Arbeiten, welche sonst den Höhepunkt des Handwerkes bezeichneten und das eigentliche Merkmal der Kunstvollendung waren, die großen Schaustücke, sich einer hohen Vollkommenheit erfreuen. Aber dieser Erfolg ist nur ein scheinbarer. Die meisten Stücke, auf die wir mit einigem Stolz blicken, sind eigentlich doch nur Werke der Kleinplastik, die anstatt in Bronze, in Silber gegossen sind, aber in ihrer eigenthümlichen Vollendung das Kunsthandwerk des Silberschmiedes mehr aufheben als fördern. Die Trennung der Kunst vom Handwerk, welche sich in diesem der Kunst so nahe stehenden Gebiete etwas weniger bemerkbar macht, hat auch hier ihre tiefgreifenden Folgen gehabt, deren Spuren wir nicht so leicht wieder verwischen werden.

Der Schwerpunkt liegt hier wieder in der Technik. In der guten Zeit der Silberarbeit, ja bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts, wurden die großen silbernen Prachtstücke nicht gegossen,

sondern getrieben. Hierin liegt der Unterschied. Wenn man ein Geräth, welcher Art es auch sei, durch Treiben und Hämmern aus einem Stücke Metall herstellt, so ist nothwendig sein organischer Zusammenhang gesichert. Eine Schüssel, der Kelch eines Pokales, ein Becken, welches durch die Vorgänge des Treibens, also durch Hämmern von der Rückseite, Nacharbeiten von der Vorderseite, verziert wird, wird alle seine Ornamente im festen Zusammenhange mit der Hauptfläche behalten. Es ist technisch so gut wie unmöglich, daß irgend eines sich loslöse. Der Silberschmied, welcher es herstellt, hat außerdem den Hauptvortheil jedes eigentlichen Handarbeiters, daß er stets das ganze Stück vor sich hat und bei jedem Ornamente, welches angelegt wird, deutlich sieht, ob es an seiner Stelle zu der beabsichtigten Wirkung kommt.

Soll dagegen ein Stück gegossen werden, so arbeitet der Künstler das Modell in Wachs. Er kann sich jede Freiheit dabei erlauben; frei abstehende Figuren, völlig losgelöste Theile und Anderes mehr, das nur zu oft den Charakter des Gefäßes verdirbt, werden im Gusse leicht genug hergestellt und daher gewöhnlich freigiebig vom Modelleur angebracht. Auch an den alten Prachtstücken waren einzelne Theile, die eine besondere Festigkeit haben mußten, besonders der Henkel und der Fuß der Geräthe gegossen, aber das Hauptgewicht wurde doch auf die gute getriebene Arbeit gelegt. Die schönsten Stücke des Alterthums, der Hildesheimer Silberfund und anderes, sind sämmtlich getrieben. Wir wissen aus römischen Berichten, daß die großen Pracht- und Tafelgeräthe gewöhnlich einen äußeren Mantel von getriebener Arbeit hatten, in welchem innen zum Halt des Ganzen ein glatter Kern steckte.

Seit der Zerstörung der europäischen Kunstfertigkeit durch die französische Revolution und deren Folgen wurde bei der Wiederaufnahme des Kunstgewerbes durch ganz Europa fast nur

Gußarbeit angefertigt. Erst in neuester Zeit wird die getriebene Arbeit wieder aufgenommen. Der schädliche Einfluß, den das Gießen an Stelle des Treibens ausübt, äußert sich nun nicht nur in der erwähnten Verschiedenheit in der Behandlung des Ornamentes, sondern beeinflußt die gesammte künstlerische Gestaltung unserer Prachtgeräthe in wesentlicher Weise. Die Arbeit des Treibens ist auf Metallplatten angewiesen, die sich als Becher, als Schalen, als Becken, allenfalls noch als Bauch einer Kanne gestalten lassen, die aber aus derartigen allgemeinen Geräthformen nicht heraus können. Man hat es allerdings in der mittelalterlichen Kunst auch vermocht, ganze Figuren zu treiben, die aus Platten bestanden, deren einzelne Theile man aneinander löthete; bei Werken von sehr großem Umfange ist dies häufiger geschehen, sogar in neuerer Zeit, wie bei dem Viergespanne auf dem Schlosse zu Braunschweig oder in Berlin bei den beiden Engelsfiguren, am Dome. Bei kleineren Arbeiten jedoch, die sich im Kreise des Kunsthandwerks bewegen, werden sich die freistehenden Figuren der Arbeit des Treibens entziehen. Die getriebene Arbeit blieb ganz wesentlich auf bauchige oder weite Geräthformen angewiesen. Aus dieser Beschränkung erwuchs der unschätzbare Vortheil, daß sich das Kunsthandwerk an die Formen anzulehnen hatte, welche das gewöhnliche Handwerk gleichfalls besitzt, daß diese zu steigern und zu veredeln waren, so daß nunmehr im Kunsthandwerke für jeden Grad der Fertigkeit eines Meisters Spielraum geboten war. Der Anfänger konnte sich mit einfachen Ornamenten begnügen, die er vorhandenen Vorbildern entlehnte, jeder Schritt seiner künstlerischen Weiterentwickelung äußerte sich in der reicheren Ausbildung der ihm gestellten Aufgabe. Jeder Handwerker konnte auf diese Weise zum Künstler erwachsen und so sehen wir denn auch aus dem Goldschmiedshandwerke zur Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts eine Reihe der gefeiertsten Maler und Bildhauer hervorgehen.

Alle Geräthe jener Zeit tragen den gemeinsamen Stempel eines künstlerischen Empfindens, auch wenn sie noch so einfach in Form und Ausstattung sind. Wenn aber die Stücke nicht mehr mit der Hand getrieben, sondern nur mechanisch durch den Guß vervielfältigt werden, so handelt es sich bei dem Erfinder wesentlich nur um die Geschicklichkeit des Modellirens. Er ist unabhängig von der Form, er braucht sich nicht mehr an die Gestalt eines Pokals, einer Kanne oder sonst eines Gerätheś zu halten, sondern fängt frei an zu komponiren, Aufbauten von Figuren, Architekturtheilen und Pflanzengestalten zu erfinden, in denen er allerdings viel Reicheres leisten kann, als in der Ausbildung eines einzelnen Geräthes, bei denen er aber auch allen Halt verliert und rathlos zwischen einer unendlichen Fülle von Möglichkeiten umherschwankt.

Wenn in früheren Jahrhunderten die Ehrengeschenke, mit Ausnahme der Waffen, fast ausschließlich Pokale waren, so hat das seinen Grund nicht etwa nur in dem größeren Durste jener Periode, sondern wesentlich in dem Umstande, daß das Kunsthandwerk sich an Formen des Handwerks, an Formen der Geräthe halten muß. Was die meisten Ehrengeschenke in unserer Zeit eigentlich vorstellen, weiß Keiner recht zu sagen. Im besten Falle sind es Monumente, die mit geringen Veränderungen im großen Maßstabe für öffentliche Plätze ausgeführt werden könnten. Meist aber sind es sinnlose Anhäufungen von Figuren, Trophäen und ähnlichem Schmucke. Die Engländer sind bei ihrem starken Bedarfe an Ehrengeschenken schon so weit gekommen, daß sie auf die Anlehnung der Komposition an eine ornamentale Gesammtform fast ganz verzichten und einfach plastische Gruppen historischen oder symbolischen Inhalts in Silber gießen lassen. Diese Stücke fallen daher der plastischen Kunst zu und sind als Werke der Skulptur zu betrachten. Uebrigens ist es gar nicht abzusehen, warum man solche wenig durchgearbeiteten Stücke, be-

sonders wenn man sie nachher vergoldet, noch in Silber gießt. Alle die Vorzüge, die das Silber bietet, die Möglichkeit der feinen ornamentalen Ausarbeitung, der Auflösung des Ganzen in leicht bewegte Platten und Blätter, der köstliche Farbenreiz, den die gehämmerte leicht bewegte Platte besitzt — das alles ist bei der gewöhnlichen Gußarbeit ja doch verschwunden. Die Oesterreicher haben darum ganz mit Recht bereits aufgehört, derartige Modelle in Silber zu gießen, die großen ausgestellten Tafelaufsätze sind vielmehr in vergoldeter Bronze gearbeitet, für welche die jetzt übliche Behandlung dieser Arbeiten viel angemessener ist. Die Bronze- und Zinngußfiguren, welche als Träger für Lampen, Leuchter, Uhren und Aehnliches verwendet werden, gehören ganz in dieselbe Kategorie der Kleinplastik; selbst der Eisenguß hat es schon so weit gebracht, auf diesem Gebiete zu konkurriren.

Die eigentliche Arbeit des Silberschmiedes war bei diesem Gange der Entwicklung fast ganz verloren. Der sicherste Weg, wieder zu den gesunden, dem Silbermetall eigenthümlichen Formen zu gelangen, liegt sicher hier wie auf allen anderen Gebieten in der Wiederaufnahme der alten verlassenen Technik; für das Silber speziell in der Wiederaufnahme der getriebenen Arbeit. Glücklicherweise ist dieser Weg auch schon von Neuem eingeschlagen, und zwar, was charakteristisch genug ist, durch die Bedürfnisse der Fälscherei. Das Bedürfniß alte getriebene Silbersachen zu repariren, führte in unserem Jahrhunderte gelegentlich einen Silberarbeiter dazu, sich im Treiben zu versuchen, und wenn der Antiquitätenhändler, der die Stücke repariren und ergänzen ließ, in dem Arbeiter einen geschickten Menschen entdeckte, so benutzte er ihn dazu, ältere Stücke von ihm kopiren zu lassen, um dieselben als Antiken zu verkaufen. Das merkwürdigste Beispiel dieser Art von Kunsthandwerkern ist ein Mann, der auf diesem Wege der Neuschöpfer der getriebenen Silberarbeit geworden ist, ein Franzose Namens Vechte, welcher sich im An-

fang der vierziger Jahre noch so vollständig in den Händen der Antiquitätenhändler befand, daß sein Name völlig unbekannt war und seine Arbeiten als alte Werke in die Welt gingen. Sein hervorragendstes Werk, das sich den besten Arbeiten der Renaissance-Periode anschließt, ist die große Schüssel mit der Amazonenschlacht in Silber getrieben, welche von der Berliner Kunstkammer als ein Werk des sechszehnten Jahrhunderts angekauft ist. Auch in anderen Museen und Sammlungen befinden sich Arbeiten dieses genialen Künstlers unter dem Namen Benvenuto Cellini's oder sonst eines großen Künstlers der italienischen Renaissance. Im Jahre 1848 wurde Vechte durch die Februar-Revolution ebenso wie viele andere Modelleure und Musterzeichner Frankreichs gezwungen, nach England zu gehen, wo er für große englische Häuser arbeitete, nunmehr aber unter seinem eigenen Namen und in modernen Kompositionen. An Vechte, der vor einigen Jahren gestorben ist, schlossen sich andere Künstler an, von denen weitaus der bedeutendste ebenfalls ein Franzose und ebenfalls in englischen Diensten ist: Morel, welcher für Elkington arbeitet und dessen Werke im eigentlichen Gebiete des Silberschmiedes, wenn wir von der gegossenen Kleinplastik absehen, weitaus das vorzüglichste sind, was in Wien ausgestellt ist. Elkington hat in Originalen oder galvanischen Reproduktionen die größte Zahl der Arbeiten ausgestellt, die Morel für ihn geliefert: Teller, Schüsseln, Vasen und Aehnliches, alles mit getriebener Arbeit geschmückt, welche sich in leichter anmuthiger Schwingung nur soweit von der Platte abhebt, daß sie dieselbe reizvoll schmückt, ohne ihre Linien zu zerstören.

Auch in Deutschland wird vielfach in Silber getrieben, besonders in Wien und in Hanau, leider aber fast noch ausschließlich für die Zwecke der Antiquitätenfälscherei. Die Zahl recht guter Arbeiten nach alten Vorbildern, welche jährlich aus Hanau hervorgehen, um etwas geschwärzt und verbeult als Alterthümer

in den Handel zu kommen, ist erstaunlich groß, und es ist eine wahre Sünde, daß die dort erworbene Fähigkeit nicht für bessere Zwecke verwandt wird. Eine Kassette neuerer Komposition, welche in Wien ausgestellt ist, ist in der Arbeit ganz geschickt, in Zeichnung und Komposition aber zu unbedeutend.

Eine hervorragende Stellung unter den Silberschmiedsarbeiten nimmt das große silberne Tafelgeschirr ein, welches Ravené in Berlin hat ausführen lassen und das nach den Leistungen Morel's weitaus das glänzendste und genialste Werk der Silberarbeit ist, das sich hier befindet. Diese Stücke sind unter persönlichem Einfluß des Besitzers von dem talentvollen leider zu früh verstorbenen Kolscher in Berlin gezeichnet und von Sy und Wagner und Vollgold ausgeführt: eine vollständige Tafelausrüstung mit großem Mittelstück, Flaschenkühlern, Fruchtschalen, Leuchtern u. s. w. Diese Stücke sind zum Theil durch Silberguß oder Niederschlag hergestellt; es ist aber versucht worden, die Formschönheiten, welche sich aus der Arbeit des Treibens und Schmiedens entwickeln, soweit als möglich festzuhalten und auch im Gusse wiederzugeben. Die sämmtlichen Reliefverzierungen an denselben sind so flach und mit der Platte zusammenhängend gehalten, daß sie recht wohl getrieben sein könnten. Die figürlichen Reliefs, welche sich nicht wiederholen, sind getriebene Arbeit. Den Henkeln und anderen freien Verzierungen ist die leichte graziöse Bewegung gegeben, die aus dem Schmieden und Biegen des Metalls entsteht. Die Zeichnung der Ornamente ist von tadelloser Reinheit im Sinne der strengen Berliner Schule, aber durchwärmt von einer anmuthigen, an den Werken der Frührenaissance gebildeten Phantasie. Die figürlichen Kompositionen sind von der Meisterhand Siemerings ausgeführt.

In diesem Werk von tadellosem Geschmacke und erstaunlichem Reichthum ist das Höchste geleistet, was auf diesem Wege erreichbar ist; aber der Weg, die stilistischen Vortheile einer be-

sonderen Technik in einer anderen bequemeren und billigeren erreichen zu wollen, ist immer doch nur ein Umweg. Natürlich macht es für die Herstellung einen gewaltigen Unterschied, ob für einige Dutzend Flaschenteller ein einziges Modell genügt, welches so oft als nöthig abgeformt und gegossen wird, oder ob jeder einzeln mit der Hand gearbeitet werden soll. Nur wird man trotz aller geistigen Feinheit des Modelleurs nicht zu demselben Resultate gelangen. Wer in Wachs modellirt, hat eine verhältnißmäßig kleine Mühe davon, das Ornament sehr reich auszustatten und die Einzelheiten besonders fein durchzubilden. In wenigen Stunden bringt er ein Rankenwerk zu Stande, an dem der Goldschmied, welcher es treiben und ciseliren sollte, viele Tage arbeiten würde. Die Folge dieser Leichtigkeit im Arbeiten ist fast immer ein Zuviel und Zufein. Unseren neueren Berliner Arbeiten haftet fast ohne Ausnahme dieser Vorwurf an. Unter den Händen des Silberarbeiters, der alles original herzustellen hätte, würde nicht die Hälfte der bei uns üblichen Schnörkel und Zierrathen entstehen. Die Berliner Arbeiten kommen daher auch gewöhnlich erst bei genauer Betrachtung zur vollen Geltung, die große dekorative Wirkung, welche die Franzosen durch künstlerische und die Engländer durch gewaltthätige Mittel zu erreichen wissen, fehlt den meisten.

Trotzdem gehören die Berliner Silberarbeiten durch ihre sonstigen Vorzüge in Erfindung und Durcharbeitung aller Theile weitaus zu dem Besten, was auf diesem Gebiete in Wien vorhanden ist, und sind überhaupt der Glanzpunkt des deutschen Kunstgewerbes. Die meisten derselben, besonders die Arbeiten von Sy und Wagner, sind von den Ausstellungen her in Berlin bekannt, so die Gruppe des Königs bei Gravelotte, die Ehrensäule für den Prinzen Adalbert, mit Schiffsschnäbeln und köstlichen Figuren von Matrosen und Schiffsjungen geziert, der Tafelaufsatz für den Präsidenten Mevissen und andere mehr.

Besonders wohlgelungene Stücke, die hier ebenfalls zur Ausstellung haben kommen können, sind der Ehrenschild für den Kronprinzen von Sachsen und ein Tafelaufsatz für denselben Fürsten gefertigt. Eine der glänzendsten und besonders im Gesammtaufbau glücklichsten Arbeiten ist leider niemals in die Oeffentlichkeit getreten und auch in Wien nicht vorhanden: ein Tafelaufsatz, welchen Dr. Strousberg vor einigen Jahren zum Geschenke erhielt, mit Figuren der vier Welttheile und einem großen Merkur von Siemering gearbeitet.

Weitaus das Anmuthigste und künstlerisch Vollendetste in dieser Art von Arbeiten hat aber doch wieder Frankreich geliefert, das Ehrengeschenk an Herrn von Lesseps für die Durchführung des Suez-Kanals, welches einen Platz in der französischen Kunstabtheilung erhalten hat. Das Stück, von mäßiger Größe, lehnt sich in seiner Bildung an jene phantastischen Pokale an, welche im sechszehnten Jahrhundert gebräuchlich waren, deren Schale aus einer großen Nautilus-Muschel bestand, die von einem Triton getragen wurde und deren schneckenartig gewundener dickerer Theil gleichfalls mit Figuren geschmückt zu werden pflegte. Dieser Aufsatz besteht aus einer phantastisch gewundenen Schale, welche ungefähr die Gestalt eines Schiffsvordertheiles hat. Zwei Meeresgötter, die Repräsentanten des nun verbundenen Mittelmeeres und der rothen See, halten, kühn ineinander verschlungen, die Schale empor. An dem hinteren Ende derselben sind die symbolischen Figuren der verbundenen Welttheile zu einer anmuthigen Gruppe vereinigt. Das Verhältniß zu einander ist so vortrefflich abgewogen, daß trotz des reichen und künstlerisch schwerwiegenden Figurenschmuckes das Ganze doch den Charakter eines Prachtgeräthes behält. Die vortrefflichen Silberarbeiten von Klinkosch in Wien, welcher nicht nur vollendete Aufsätze, sondern auch Modelle früher abgelieferter Waaren ausgestellt hat, scheinen mir ebenfalls den Franzosen zugerechnet werden zu müssen, wenig-

stens sind die Figuren, welchen bei seinen Arbeiten der Löwenantheil zufällt, vollständig im modernen französischen Geschmack.

Im Ganzen darf man es übrigens den Wienern nicht nachsagen, daß sie sich wie früher den französischen Einflüssen fügten. Es zeigt sich eine große und anerkennenswerthe Selbstständigkeit in dem Betriebe des Kunstgewerbes, speziell besitzt Wien für die plastisch ornamentalen Arbeiten vortreffliche Künstler. So sind die figürlichen Kompositionen, welche für verschiedene Wiener Fabrikanten von dem Lehrer des österreichischen Museums, König, ausgeführt worden sind, musterhafte Arbeiten, voll Anmuth und Einfachheit, welchen nur das Eine zu wünschen wäre, daß sie sich noch etwas mehr in die architektonischen Glieder des Stückes einfügten.

Ein bemerkenswerthes Beispiel, wie wenig eine große architektonische Begabung hinreicht, um kunstgewerbliche Werke zu schaffen, ist ein großer, für den Kaiser Franz Joseph angefertigter Tafelaufsatz, der von Niemand Geringerem als von Hansen entworfen ist und auf welchem die einzelnen, an sich gut gedachten Gruppen so zusammenhangslos herumstehen, als ob der Vorhof eines Tempels mit Statuen zu schmücken wäre, und es sich nicht vielmehr um ein Geräth handele, dem sich die Figuren unterzuordnen hätten. Es ist schon erwähnt, daß die Oesterreicher jetzt derartig schmückende Theile für Tafelaufsätze in vergoldeter Bronze auszuführen pflegen, ein Vorgang, der Nachahmung verdient, sobald man eben nicht getriebene, sondern gegossene Arbeit anwendet.

Ein bemerkenswerther Versuch, für die Aufgabe des Ehrenpokales etwas Neues zu schaffen, ist ein Ehrenpokal, der nach Zeichnungen des Direktors der Nürnberger Kunstschule von Kreling angefertigt worden ist. Gewiß ist Kreling's Versuch, sich von den allegorischen Gestalten der Tugenden, Künste oder Wissen=

schaften zu befreien, die sich gewöhnlich an solchen Pokalen zu tummeln pflegen, dankenswerth. Ganz fertig ist aber auch er nicht ohne diese Damen geworden, doch hat er ihnen eine andere Gewandung gegeben: jenes merkwürdige Mischkostüm, welches mit Verwendung einiger Reminiscenzen aus der Tracht des Reformations-Zeitalters und mit gelegentlicher Zuhülfenahme unmotivirter Faltenmassen von Kaulbach, Kreling und ihren Schülern als spezifisch deutsche Idealtracht eingeführt worden ist und jetzt in den photographisch vervielfältigten Illustrationen zu Volksliedern, Wagner'schen Opern und deutschen Märchen in bedenklicher Weise herhalten muß. Der Versuch, durch diese plastisch noch wenig benutzte Tracht aus dem klassischen Schematismus herauszukommen, ist anzuerkennen; bedenklich aber ist es, wenn der Künstler sich auch glaubte gestatten zu dürfen, aus den bisher üblichen Linien der Komposition derart herauszugehen, daß man gar keinen rhythmischen Zusammenhang zwischen den liegenden Figuren und dem Gefäße zu entdecken im Stande ist. Einige Reminiscenzen an berühmte Arbeiten des großen Nürnberger Goldschmiedes Jamnitzer machen die Sache nicht besser. Von den Arbeiten Jamnitzer's sind viele weit davon entfernt, mustergültig zu sein, wenigstens ist, was man von ihm zu lernen hat, etwas anderes als gerade der architektonische Aufbau. Sonst befinden sich an diesem Kreling'schen Pokale eine Menge schöner Einzelheiten. So sind die Füße des Untergestelles, an denen aus breiten Schnörkeln die Halbfiguren moderner Menschen herauswachsen, mit Geschmack komponirt. Auch die Verwendung von Ebenholz in diesem Untersatze ist eine glückliche Wiederaufnahme alter Traditionen; im Ganzen aber wirkt das Werk, das als etwas durchaus Neues und Originelles auftritt, überwiegend unruhig und zusammenhangslos. Sehr schätzenswerth ist daran die Silberarbeit von W i n t e r in Nürnberg, der sich an alten Modellen gebildet

hat und denselben mancherlei Zierliches, wie die gut stilisirten Blumenstücke, entnommen hat, welche besser gearbeitet sind, als man es selbst bei vorzüglichen alten Werken zu finden pflegt.

Einen Hauptfortschritt aller hierher gehörigen, vornehmlich auf Silberguß nach Modellen beruhenden Arbeiten darf man wohl darin sehen, daß die Künstler sich bestreben, farbige Wirkungen in ihre Arbeiten hineinzubringen. Bei getriebenen Arbeiten tritt diese Nothwendigkeit nicht ein, hier wirkt das Stück gerade vorzugsweise dadurch, daß es, aus einer Platte herausgearbeitet, völlig einheitlich erscheint. Die Gußarbeit dagegen, welche zusammengesetztes Stückwerk ist, sollte aus diesem ihrem Charakter heraus die Motive der Verzierung entlehnen. Wir haben bereits bei den Berliner und französischen Arbeiten eine recht geschickte Verbindung von Silber und Gold. Auch das Silber tritt in verschiedenen Oxydfarben auf, und bereits fängt man an, einzelne Theile mit Email zu schmücken; man kann aber auf diesem Felde sicherlich noch weiter gehen. Die farbigen Steine, vor Allem lapis lazuli, Ebenholz und Elfenbein, bringen die Silberarbeiten zu einer glänzenderen Wirkung, als es die bloße Verbindung mit Gold und Metallfarben zu thun vermag. Hierin können uns die deutschen Arbeiten der Jamnitzer Periode des sechszehnten Jahrhunderts ein lehrreiches Beispiel werden. Wir werden mit diesen Mitteln im Stande sein, dem Aufbau für derartige Ehrengeschenke eine größere Fülle und ansehnlichere Pracht zu verleihen, als es jetzt bei der ausschließlichen Verwendung des Metalls möglich ist. Die kostbarsten Theile desselben werden sich auch von einem mit Silber geschmückten Unterbau, der aus edelen Hölzern und Steinen gebildet ist, vortheilhafter abheben als jetzt, da Alles ziemlich in derselben Farbe erglänzt, zum Mindesten wäre eine durchgreifende Verbindung der gegos-

senen Silberarbeiten mit emaillirten Bronzetheilen wünschenswerth. Es ist eine falsche Art des Luxus, auf die ausschließliche Anwendung kostbaren Materiales Nachdruck zu legen; es scheint aber, daß man auch bereits auf dem Wege ist, hiervon abzugehen und die künstlerischen Anforderungen allein sprechen zu lassen.

VI.

Bronze, Kupfer, Zink, Eisen, Galvanoplastik.

Wenn bei der Betrachtung der Metallarbeiten die Besprechung der großen Prachtstücke in Silber und Gold vorangestellt wurde so geschah dies hauptsächlich, um zuerst dasjenige Gebiet zu berühren, auf welchem die meisten Länder konkurrirend auftreten, auf welchem besonders Deutschland in ebenbürtiger Weise seine Kräfte in's Feld gestellt hat.

Abgesehen hiervon hätte es sich wohl empfohlen, zuvörderst die Arbeiten in gröberen Metallen, besonders die Bronze-, Kupfer- und Messingarbeiten, zu besprechen, da sich die kunstgewerbliche Befähigung eines Volkes natürlicherweise viel mehr in diesen Arbeiten zeigen kann, als in seltenen Prachtstücken.

Es ist kein günstiges Zeichen für Deutschland, daß es auf dem Gebiete der Kunstarbeit in halbedelen Metallen so völlig hinter Frankreich verschwindet. Die erwähnten Prachtstücke sind Einzelleistungen, welche durch besondere Umstände mit Zuhilfenahme hochgebildeter Architekten und Künstler hergestellt werden. Erst die große Menge der einfacheren, für den bürgerlichen Gebrauch bestimmten Geräthe in Bronze und ähnlichen Waaren giebt den Maßstab für das wirkliche Kunstbedürfniß und Kunstvermögen des Volkes ab.

Im Bereich dieser Arbeiten steht Frankreich völlig unangefochten als Herrscherin da, ja es geht so weit, daß neben Frankreich die anderen ausgestellten Arbeiten kaum bemerkbar sind, so viel Gutes auch in ihnen enthalten sein mag. In der ganzen deutschen Abtheilung wird man mit Mühe ein paar Stücke von echtem Bronzeguß aufzufinden im Stande sein; in der französischen ist ein beträchtliches Stück des Transeptes in vier langen Reihen von Ausstellungen der Bronzewaaren eingenommen. Dazu kommen noch sehr beträchtliche Aufbauten in der Rotunde und in einem der eingebauten Höfe. Ein einziges großes französisches Haus, das von Barbedienne, hält mehr fertige Bronzestatuen vorräthig, als Deutschland in vielen Jahren durch National-Subskription für Denkmäler aufbringt. Nirgends ist das Gefühl der Beschämung über den Stand unseres Kunstgewerbes größer, als gerade in diesem Theile der französischen Abtheilung. Es ist nur ein kleines Bruchstück jener prachtvollen Schaustellung, die wir auf der Pariser Ausstellung von 1867 gesehen hatten, aber trotzdem welch' ein Reichthum an den prächtigsten, gediegensten Stücken!

Man kann in Berlin in die besteingerichteten Häuser gehen, Dutzende von großen, mit Kunstwerken reich geschmückten Wohnungen durchlaufen, ohne daß man ein einziges Stück von guter Bronzearbeit fände. Die reichsten Familien, welche Tausende für moderne Bilder ausgeben, scheuen sich nicht, Lampen und Kandelaber von angestrichenem Zink in ihre Stuben zu stellen. Sie ahnen kaum, daß ein Unterschied besteht zwischen guter solider Bronze und jenen Surrogaten, welche auf kurze Zeit im Stande sind, über ihre wahre Natur zu täuschen, aber sehr bald der Schäbigkeit verfallen. Man begnügt sich bei uns, als Prachtstück eine Lampe oder Uhr zu kaufen, deren Modell in Hunderten von Exemplaren in Zink vervielfältigt und durch Goldanstrich oder nachgeahmte Bronzefarben herausgeputzt ist; von dem edlen

geistigen Luxus, auch derartige Stücke künstlerisch durchgebildet zu sehen, sie für sich allein oder doch nur mit Wenigen gemeinsam zu besitzen, davon weiß man nichts.

Es ist schwer zu sagen, in welcher Wechselwirkung Angebot und Nachfrage auf dem künstlerischen Markte stehen. Einstweilen scheinen unsere Künstler die Entschuldigung zu haben, daß die Nachfrage nach derartigen Werken noch vollständig fehlt. Gegen das Angebot eines Kandelabers oder ähnlichen Stückes, welches mit Zuziehung eines tüchtigen Künstlers sorgfältig modellirt und ciselirt ist, würden sich unsere Magnaten bis jetzt noch vollständig ablehnend verhalten, so daß es einigermaßen erklärlich ist, wenn sich Fabrikanten und Künstler davor scheuen, derartige kostspielige Arbeiten zu übernehmen.

Es muß daher hervorgehoben werden, wenn sich dieser Zustand an irgend einer Stelle zum Besseren wendet, handelt es sich selbst nur um eine einzelne Figur. Von Sußmann-Hellborn in Berlin ist in der Industriehalle und nicht bei den Skulpturen eine prächtige dekorative Bronze ausgestellt: ein Knabe, der auf einem Schlangenwagen einherfährt. Die Köpfe der Schlangen tragen bunt emaillirte Feuerkronen mit Oeffnungen für Gas. Das Ganze ist sehr geschmackvoll und mit jenem breiten Wurfe gemacht, der Skulpturen ihre dekorative Wirkung sichert.

Auch der herrlichen kleinen Brunnenfigur von Begas, der Knabe mit dem Wassergefäß, sei hier gedacht. Der Marmorkandelaber von Begas auf der letzten akademischen Ausstellung ist noch in Aller Gedächtniß, von demselben Künstler rührt das Modell einer Schüssel her, eine Mutter mit einem Kind, sowie kleine Figuren eines italienischen Knaben und einer Bäuerin, die in guter Bronze ausgeführt, durch künstlerische Bedeutung alles schlagen würden, was die Franzosen dagegen aufzuführen hätten. Wenn wir uns ferner erinnern, was die Konkurrenz um das Goethe-Denkmal an herrlichen Eckfiguren zu Tage gefördert, die

fast ohne Weiteres für die dekorative Plastik benutzbar wären, so dürfen wir sicherlich an der künstlerischen Fähigkeit der Deutschen nicht verzagen, aber in der Kunst zählt nun einmal nur, was wirklich gemacht ist. Was wir in Deutschland jetzt brauchen, sind Aufträge, monumentale Aufträge von Seiten des Staates und der Gemeinden, die breite Fülle kleiner Aufträge von Seiten kunstliebender Bürger.

Auf dem Gebiete der Bronzeindustrie spielt auch die Frage nach dem Musterschutze eine bedeutende Rolle. In keinem Zweige des Gewerbes ist ein kunstliebender Fabrikant mehr durch unberufene Nachahmer gefährdet, als bei Arbeiten, welche durch Abformung und Nachguß ohne Weiteres vervielfältigt werden können. Wenn ein kunstsinniger Fabrikant eine bedeutende Summe ausgiebt, um ein künstlerisch vollendetes Modell herstellen zu lassen, wenn er es in Bronze ausführen und in allen Theilen fein durcharbeiten läßt, so muß er leider unter den jetzt bestehenden Gesetzen sicher sein, daß der erste beste Sudler eines dieser Exemplare kauft und zu Dutzenden wiederholt. Natürlich kann dieser Dieb sein gestohlenes Gut billiger verkaufen und schädigt hierdurch den rechtmäßigen Besitzer, noch empfindlicher aber dadurch, daß er das gute Modell in schlechtem Material und elender Ausführung massenhaft vervielfältigt und es auf diese Weise so vulgär macht, daß man auch die gut ausgeführten Stücke nicht mehr zu besitzen wünscht.

Auf diesem Gebiete des Kunstgewerbes kann es nicht zweifelhaft sein, daß wir ein durchgreifendes Musterschutzgesetz haben müssen, wenn die gesammte hierher gehörige Industrie sich in würdiger Weise ausbilden soll. Die französische Bronzewaaren-Industrie, welche unter den glücklichen Verhältnissen eines großen nationalen Reichthums, eines von allen Nationen besuchten Luxusmarktes wie Paris und unter dem sichern Schutz der Gesetze heraufgeblüht ist, geht in sichtlicher stetiger Entwicklung voran, und

selbst der kurze Zeitraum von 5 Jahren, der seit der Ausstellung in Paris verflossen ist, hat trotz aller unglücklichen Zwischenfälle auch seine guten Früchte getragen.

Das Studium der alten guten Vorbilder, welches in der Möbelindustrie so maßgebend eingewirkt hat, macht sich auch bei den Bronzen geltend; aber es handelt sich keineswegs bloß um sklavisches Kopiren, sondern um selbstdenkendes Schaffen und freudiges Benutzen der guten Vorbilder.

Einzelne Betrachter der modernen kunstgewerblichen Bewegung haben in diesem äußerst erfreulichen Aneignen der alten Vorbilder nichts als eine unfruchtbare Nachahmerei sehen wollen. Wie irrig diese Anschauung ist, zeigt sich nirgends deutlicher, als wenn man die französischen Bronzearbeiten mit denen Italiens vergleicht. In Italien blüht der Bronzeguß lediglich durch die Nachahmung oder geradezu durch das Bedürfniß der Antiquitätenfälscher. Die großen Gießereien von Venedig arbeiten fast ausschließlich nach alten Modellen, und wenn sie auch selbst ihre Kopien nicht als Alterthümer verkaufen, so geschieht dies desto umfassender von den Antiquitätenhändlern. Unsere Privatsammlungen sind völlig überschwemmt von Nachgüssen alter Venetianer und Florentiner Bronzen. Es ist ja einem Kunstliebhaber recht erfreulich, schöne alte Modelle in Nachgüssen besitzen zu können; aber er muß sie auch nur als solche bezahlen. Die Ausstellung der Venetianer in Wien mag manchem Sammler die Augen über den Werth seines theuer erworbenen Eigenthums öffnen. Einzelne Versuche der Italiener, ihre vorhandenen alten Modelle für moderne Zwecke zu verwerthen, sind wenig glücklich ausgefallen. Man hat die berühmten Leuchter der Certosa bei Pavia und andere Prachtstücke der Renaissance-Periode zu modernen Kandelabern benutzt, das Kompositionsvermögen der modernen Italiener hat aber nicht ausgereicht, um die nöthigen Arme und

Lichterträger in dem Stil der Originale auszubilden, und somit stehen die alten und neuen Theile völlig außer Zusammenhang.

Vergleicht man mit derartigen Werken die Arbeiten, welche die Franzosen gleichfalls nach alten Modellen angefertigt haben, so ist der Unterschied zwischen einer blos nachahmenden und einer nachschaffenden Industrie sofort fühlbar. Die Franzosen arbeiten nach Verlangen im Stile Ludwig's XIII., Ludwig's XIV., XV. u. s. w.; sie bringen aber immer etwas Neues hinein, wie sie gewöhnlich meinen, eine Verbesserung. Meistens ist es keine Verbesserung, aber jedenfalls ist es etwas Selbstständiges und rettet dadurch die Arbeit vor dem Fluche, der an jedem blinden Kopiren haftet. Es werden alte Motive benützt, besonders die figürlichen, so spezifisch französischen Arbeiten des Jean Goujon und Germain Pilon; die Benutzung ist keineswegs immer zweckmäßig, aber schließlich sieht das Ganze doch anmuthig und geschickt aus. Es ist eine wahre Freude, in langen Reihen diese stattlichen Lampenträger, Vasen, Lampen, Kandelaber und Feuerbecken aufgestellt zu sehen; jedes Stück von vortrefflichem Metall, tüchtig durchgearbeitet, in prächtig glänzender Farbe und malerischer Gesammtwirkung.

Man darf keineswegs behaupten, daß diese französischen Bronzearbeiten, welche in ihrer Gesammthaltung so äußerst anerkennenswerth sind, nun auch in jedem einzelnen Falle das Richtige treffen. Dieselben sind von argen Verirrungen ebenso wenig frei, als die Arbeiten in anderen Zweigen unseres modernen Kunstgewerbes. Barbedienne hat als besonderes Prachtstück die berühmten kollossalen Thüren des Baptisteriums von Florenz in der Größe einer gewöhnlichen Thüre ausgeführt. Der Maßstab für die einzelnen Darstellungen ist aber viel zu klein, als daß die Kompositionen recht zur Geltung kommen könnten. Viel schlimmer steht es mit der Benutzung, welche die berühmte Figur des gefesselten Sclaven von Michel Angelo, deren Original sich

im Louvre befindet, bei Barbedienne gefunden hat. Diese Figur, die bestimmt war, den Sockel des Grabmales des Papstes Julius II. zu schmücken, steht hier an einen Pfahl gelehnt und zwar an nichts besseres, als an einen Laternenpfahl. Dem harmlosen Beschauer muß es rein unbegreiflich erscheinen, warum sich unter dieser von keiner andern unterschiedenen Laterne der nackte, in gigantischen Formen strotzende Jüngling in so wunderlichen Bewegungen reckt. Dieser Sklave des Michel Angelo, sowie andere Arbeiten desselben Künstlers haben überhaupt diesmal dem Hause Barbedienne einen übelen Streich gespielt. An einem technisch untadelhaften Bibliothekschranke, der in verschiedenfarbiger Bronze ausgeführt zu den Meisterstücken der Ausstellung gehört, befinden sich wiederum dieselben Sklaven als Eckfiguren; als Bekrönungen die Figuren von den Grabmälern der Medicäer. In dieser großen Kunstanstalt wird nun außerdem jedes einmal gefertigte Modell durch Reduktionsmaschinen verkleinert in verschiedenen Größen ausgeführt und wir werden daher, da die deutschen Fabrikanten Barbedienne's Modelle nachzugießen lieben, wohl den gefesselten Sklaven in den verschiedenartigsten Anwendungen sobald nicht wieder loswerden. Glücklicher war jedenfalls der Griff, den dasselbe Haus für die Ausstellung von 1867 gethan hatte, als es die Figur des Lorenzo de Medicis ausbeutete, der in tiefes Nachdenken versunken von den Italienern als Pensiero bezeichnet auch bei den Franzosen als Denker, als Penseur sprichwörtlich geworden ist. Diese in sich abgeschlossene Figur ließ sich für verschiedenartige Zwecke, die mit geistiger Arbeit zusammenhingen, gut in ein fremdes Ganze einfügen.

Es ist ein Zeichen erstarkender Kraft, daß man sich nicht mehr vor dem Glanze der Farbe scheut. Das goldig strahlende Messing, das glänzend rothe Kupfer ist wieder neben der matten Farbe der Bronze in sein Recht eingetreten. Ueber die künst-

liche Färbung der Metalle durch Mischung, Oxydirung, Tauschir- und Schmelzarbeit wird besonders zu berichten sein.

Die Wiederaufnahme des Messinggusses und der Arbeiten in getriebenem Kupfer und Messing darf als eines der neuen Resultate, welche die Wiener Ausstellung zeigt, verzeichnet werden. Wenn man einstweilen auch noch in der Behandlung dieser Materialien nicht ganz sicher ist, so wird doch im Allgemeinen das Richtige getroffen. Das blanke Messing muß ohne Schaden geputzt werden können und wird daher nur in solchen Formen anzuwenden sein, welche durch Putzen nicht wesentlich leiden und die außerdem das Putzen nicht zu sehr erschweren: glatte Flächen, runde Knäufe, flach getriebene, derbe Ornamente sind für dieses Material Bedingungen. Hierdurch ist das Gebiet der Ornamentation erheblich beschränkt. Es ist aber auch unrichtig, dies Material für fein durchgearbeitete plastische Arbeiten anzuwenden. Hierfür ist die Bronze mit ihrer milden Farbe ein weitaus zweckmäßigeres Material, als das Messing mit seinem scharfen und klaren Licht. Messing gehört nur an diejenigen Geräthe, welche dem Unreinwerden ausgesetzt sind und daher schon durch ihren Charakter das Reinigen und Putzen verlangen: Leuchter, Kaminböcke, Kannen, Schüsseln, Spülbecken und ähnliche dem Alltagsgebrauch angehörende Waaren, und so sehen wir es in der guten Zeit auch fast ausschließlich verwendet.

Hierbei sind einstweilen die alten Vorbilder noch durchaus maßgebend und sicher nicht zum Nachtheil der Industrie. Man hat in alter Zeit sehr wohl gewußt, zwischen dem Werthe der Materialien zu unterscheiden, und sich wohl gehütet, für Zinn oder Messing Formen von der Feinheit anzuwenden, wie man sie für Bronze oder edele Metalle benutzte. Bei den getriebenen Messingarbeiten wurde immer nur auf eine kräftige malerische Gesammtwirkung gesehen. Sie dienten als große Gebrauchsgeräthe und glänzender Zierrath, welcher sich auf den Borden und

Gesimsen des dunkel getäfelten Eßzimmers prächtig abhob. Einstweilen werden es wohl nur noch Künstler oder an Alterthümern gebildete kunstverständige Familien sein, welche derartige Arbeiten für ihre Zimmer erwerben; aber hoffentlich wird es nicht allzu lange dauern, daß auch in einfacheren Haushalten die lackirten Blech- und Zinkwaaren, welche man jetzt als Wasserkühler oder Eiseimer benutzt, durch tüchtige getriebene Arbeiten in Messing oder Kupfer ersetzt werden.

Im Ganzen ist hier die französische Industrie auf dem rechten Wege, wenn sie gleich die Freude über die neu gewonnene Kunstfertigkeit durch kleine Quersprünge in andere abseits liegende Gebiete äußert.

Außerordentlich glänzende Wirkungen sind durch die Verbindung von Messing, Kupfer und Bronze erzielt worden. An einem prachtvollen Treppengeländer sind die glatten Theile von blankem Metall, die Verzierungen von andersfarbiger Bronze ausgeführt. Mit wahrem Neide müssen wir auf derartige Arbeiten blicken, wenn wir bedenken, daß selbst die künstlerisch am meisten vollendeten Arbeiten dieser Art in unseren Schlössern und Museen aus Zink oder Gußeißen bestehen, welches von oben bis unten gleichmäßig mit unreinem Golde überstrichen wird.

Hier sei auch erwähnt, daß der Venetianer Micheli getriebene Messingarbeiten ausgestellt hat, freilich nicht in hinreichend großer Anzahl, um mit den Franzosen konkurriren zu können; die vorhandenen Stücke sind aber in Zeichnung und Arbeit bedeutend besser als die französischen.

Leider fehlt auf diesem Gebiete die englische Arbeit, welche sich auf früheren Ausstellungen auszeichnete, fast ganz, wenigstens habe ich den Hauptvertreter dieser Arbeiten, Hart, nicht zu finden vermocht. Während die Franzosen und Italiener sich an Renaissanceformen halten, sind die Engländer auf mittelalterliche Vorbilder zurückgegangen, und sicherlich kann man nichts

Besseres thun, wenn man wieder zu lebenskräftigen, technisch sicheren Grundformen gelangen will, von denen aus eine organische Weiterbildung möglich ist. Die Engländer haben besonders für kirchliche Zwecke mit Anlehnung an romanische und gothische Formen große Leuchter, Kronen und ähnliches gebaut, welche mit strenger Berücksichtigung des Zweckes und des benutzten Materials die nothwendigen konstruktiven Formen klar hervortreten lassen, und das Ornament deutlich als einen zierenden Auswuchs derselben kennzeichnen. Die schweren Theile dieser Geräthe sind in Messing gegossen, die zierenden aus Messingblech ausgeschnitten und leicht getrieben, durch Zusatz von Gravirungen und Email ist eine sehr glückliche Gesammtwirkung hergestellt. Von diesen Arbeiten, welche sich bei der Menge der Kirchen gothischen Stils, die in England gebaut werden, einen festen Boden und ein reiches Absatzgebiet errungen haben, giebt die Wiener Ausstellung kein richtiges Bild. Es sind nur wenige und nicht die besten Fabrikanten vertreten, von denen einige in einen ganz entlegenen Pavillon gerathen sind.

Von eigentlicher Bronzearbeit hat England so gut wie gar nichts aufzuweisen. Es ist sehr merkwürdig, daß die englische Kunstindustrie, welche sich auf dem Gebiete der Kunsttöpferei in so kurzer Frist den Franzosen nicht nur gleichgestellt, sondern überlegen gezeigt hat und welche auch in der Silberschmiedearbeit mit Hülfe französischer Arbeiter glänzende Resultate aufzuweisen hat, das Gebiet des Bronzegusses so völlig unberührt läßt, daß nicht einmal Ansätze dazu vorhanden zu sein scheinen. Monumentale Arbeiten der Art, wie sie für das Denkmal des Prinzen Albert im Hydepark ausgeführt sind, sind in Wien nicht vertreten, aber ich erinnere mich auch nicht, auf früheren Ausstellungen hierher gehörige englische Kunstarbeiten, außer den genannten, gesehen zu haben.

Mit Ausnahme Italiens, welches auf dem erwähnten, eng

begrenzten Gebiete etwas hervorbringt, wäre für die Bronze-industrie unter den europäischen Staaten neben Frankreich vornehmlich Oesterreich zu erwähnen. Hier hat diese Industrie in den letzten Jahren große Forschritte gemacht. Freilich beschränkt sich die Verwendung vornehmlich noch auf kleinere Arbeiten, die sogenannten Galanteriewaaren, für welche Wien ein Hauptort ist und die es in Verbindung mit der Lederindustrie sehr ausgebildet hat. Diese kleinen Sachen, Bilderrahmen, Buchecken, Schreibtischgarnituren und Aehnliches werden sehr geschickt ausgeführt. Die Arbeiten für Tafelaufsätze sind bereits erwähnt. Die große Kunstanstalt für Glasarbeiten von Lobmeier weiß die Bronzearbeit vortrefflich mit den geschliffenen Krystallgläsern zu verbinden. Die Buchbinder wissen ihre Albumdeckel mit sehr zierlich gearbeiteten Ecken und Beschlägen zu versehen, aber von jener großen Industrie Frankreichs, welche massenhaft große Prachtstücke für den Schmuck von Sälen und Treppenhäusern schafft, ist in der österreichischen Abtheilung nichts wahrzunehmen.

Das einzige Gebiet, in welchem in größerem Maßstabe gearbeitet wird, sind die Beleuchtungsgegenstände, vornehmlich Wand- und Kronleuchter. In diesem Gebiet aber steht die österreichische Arbeit der deutschen, speziell der Berliner, nicht nur nach, es scheint sogar, als ob sie von derselben abhängig wäre und jetzt anfange, die Berliner Erfahrungen für ihre Zwecke zu benutzen. Es sind unter den österreichischen Arbeiten dieser Art einige gut gezeichnete Stücke, besonders die nach den Kompositionen von Valentin Teirich. Der größte Reichthum aber und die größte Mannigfaltigkeit ist bei den Berliner Arbeiten zu finden.

Die Berliner Kronleuchter bilden vielleicht den einzigen Industriezweig, in welchem Berlin unbestreitbar den ersten Rang einnimmt, wenigstens was Erfindung und Modellirung angeht. Leider ist die Ausführung weder in Material noch in Technik immer so vollendet, als man es fordern dürfte. Wir haben hier

eine ähnliche Erscheinung wie bei den großen Silberarbeiten. Waren es bei den Silberarbeiten die Bildhauer, welche direkt für das Kunsthandwerk herangezogen wurden, so sind es bei den Kronleuchtern die Architekten gewesen, welche für die Häuser, die sie hergestellt hatten, auch den Schmuck der Kronleuchter in künstlerischem Zusammenhange mit dem Gebäude haben wollten und somit genöthigt waren, das Kunstgewerbe für ihre Zwecke zu schulen. Die dadurch erzielten Erfolge sind glänzend. Unsere modernen Gaskronen haben einen Vortheil, ähnlich demjenigen, dem die Möbel aus gebogenem Holze ihre folgerichtige gute Form verdanken. Bei der Gaskrone ist die bestimmte Nothwendigkeit vorhanden, von einem gemeinsamen Mittelstamme aus, der daher auch für die Konstruktion das Centrum bildet, die Röhren, welche das Gas leiten, ausgehen zu lassen. An diesen einfachen Organismus des Stammes mit den herabhängenden, seitwärts ausladenden Zweigen muß sich die Ornamentation anschließen. Es wird hier bei den reichen Ausdrucksmitteln, welche sich von der Antike und Renaissance erhalten haben, nicht schwer, das Abzweigen vom Stamme, das Niedersenken des Zweiges und das Wiederaufrichten zu Flammenträgern ornamental auszudrücken. Mit phantastischen Thieren und Rankenwerk in knappen Formen und dazwischen eingereihten Kinderfiguren ist hier vieles Anmuthige und Verständige geschaffen.

Im Wesentlichen blieb man dabei, das Gasrohr wie eine Ranke zu behandeln und es demgemäß mit einem gegliederten Körper zu umkleiden. Hier blieb man bei dem Ornamentationsprinzip der Renaissance stehen. In neuester Zeit ist man einen Schritt weiter gegangen und hat die eigentliche Konstruktion der Gaskrone noch mehr betont, die Röhre selbst und ihre Zusammenfügungen noch direkter zum Ausgangspunkte der Gestaltung genommen und den Schmuck als solchen besonders gestaltet. Die Röhre bleibt Röhre, der Schmuck ist ein Blattwerk, welches sich

an dieselbe ansetzt, und in folgerichtiger Entwickelung bekommt dasselbe keinen festen plastischen Körper, sondern wird aus dünnen Metallplättchen geschnitten und getrieben, so daß es dem leichten Gefüge der dünnen Röhren entspricht, welche gleichsam zu Blättern ausgearbeitet erscheinen.

Auch bei den älteren, aus Zink gegossenen Berliner Kronleuchtern haben vielfach ähnliche Vorstellungen vorgeschwebt; man hat sich aber begnügt, ein dem geschmiedeten ähnliches Rankenwerk durch Guß nachzuahmen. Erst durch die Fabrikation von Elster in Berlin ist hierin eine Aenderung eingetreten, welche wir als eine der schönsten Errungenschaften des modernen deutschen Kunstgewerbes betrachten müssen. Von den Kronen und Armleuchtern, welche für das Berliner Rathhaus und die Passage ausgeführt sind, befinden sich Proben auf der Wiener Ausstellung, welche im Geschmack der Zeichnung und in solider Durchführung unerreicht dastehen. Alles ist gutes und tüchtiges Material, die schweren Theile sind gegossen, die leichteren gehämmert und Alles in übersichtlicher Anordnung und charakteristischer Ausbildung des Details.

Von den übrigen deutschen Fabrikanten begnügen sich die meisten mit dem Zinkgusse. Für die billige Herstellung großer dekorativer Arbeiten hat der Zinkguß sicher seine Berechtigung und ist besonders von den Franzosen nach dieser Richtung hin sehr glänzend ausgebildet. Die Mitte der großen Kuppel nimmt eine Fontaine ein, welche in ihrer großartigen Anlage mit Gruppen von Tritonen und Seepferden ihresgleichen sucht. Für die breite dekorative Art solcher Figuren reicht dies schlechtere Material vollständig aus. Die deutschen Zinkgußarbeiten erscheinen daneben ziemlich dürftig. Es sind meist nur kleinere Stücke, welche ausgeführt sind. Daß denselben zum Theil sehr gute Originale, antike Figuren oder Meisterwerke von Rauch und Aehnliches zu Grunde liegen, macht die Sache nicht besser, denn gerade für

derartige durchgebildete Kunstwerke ist die Bronze durchaus angezeigt.

Es mag bei dieser Gelegenheit wiederholt darauf hingewiesen werden, wie gänzlich ungerechtfertigt der Stolz der Berliner auf ihre vielfach angebrachten klassischen Zinkfiguren an Häusern und Denkmälern ist. Ein Apoll von Belvedere, eine Diana aus dem Louvre sind sicher Kunstwerke, neben welchen die dekorativen Sandsteinfiguren des vorigen Jahrhunderts wie Spreu im Winde verfliegen; wenn es aber gilt, das Dach eines vier Stock hohen Hauses mit Figuren zu besetzen, so tritt gerade das Umgekehrte ein. Jene für intime Betrachtung geschaffenen Antiken sind dort oben leere und ausdruckslose Schemen, während die breitere, flott behandelte, wenn auch grobe Figur der so tief verachteten Rococokunst ihren Platz vortrefflich ausfüllt. Man hat sich aber bis noch vor kurzer Zeit in Berlin damit begnügt, ja ist sogar stolz darauf gewesen, klassische Figuren in Zink zu kopiren und damit die Häuser zu besetzen. Diese Industrie hat gar keine Berechtigung und beruht lediglich auf klassischem Schlendrian und der hierbei erzielten Ersparung der Modellkosten.

Zu den Metallen, welche eine Stellung im Kunstgewerbe beanspruchen, hat sich in unserem Jahrhunderte das Gußeisen gesellt. In früheren Zeiten wurde diese spröde und grobkörnige Masse nur da verwendet, wo besseres Metall nicht brauchbar war, Ofenplatten aus Gußeisen mit roher Ornamentation und plumpen Reliefs lassen sich bis in das fünfzehnte Jahrhundert verfolgen. Der Dürftigkeit im Beginn unseres Jahrhunderts blieb es vorbehalten, dieses Material auch für wirkliche Schmuckgeräthe zu benutzen. Die Arbeiten, welche in der Berliner königlichen Eisengießerei unter Schinkel's Einfluß entstanden, sind höchst charakteristisch für die ganze Periode: Feinheit der Erfindung, nüchterne Knappheit der Form und werthloses Material. Die königliche Eisengießerei ist jetzt so gut wie ganz vom Schau-

platze abgetreten, statt ihrer sind die Harzer Eisenhütten emporgeblüht. Es ist in hohem Grade anerkennenswerth, wie weit hier die Technik des Eisengusses gebracht ist. Man ist im Stande, Fächer, ja selbst Visitenkarten aus Gußeisen herzustellen und hat während der letzten Jahre an den beiden Hauptstätten dieser Arbeit, in Ilsenburg und Mägdesprung, eine Reihe vortrefflicher alter Originale in recht sauberen Abgüssen kopirt. Man ist bei der Auswahl dieser Originale mit so gutem Geschmacke vorgegangen, daß die hier gefertigten Gegenstände sehr schnell bei uns Eingang gefunden haben. Die besten Zinnschüsseln von französischen und Nürnberger Meistern des sechszehnten Jahrhunderts, hervorragend schöne Waffenstücke deutscher und italienischer Kunst, romanische Leuchter und Kästlen, bronzene und silberne Prachtgeräthe der besten Kunstperiode, in neuester Zeit die Stücke des Hildesheimer Silberfundes sind nach einander in so guter Ausführung, als es der Eisenguß überhaupt erlaubt, aus diesen Werkstätten hervorgegangen. Aber schließlich muß man sich doch fragen, warum man diese Stücke in Eisen und nicht lieber in einem Metalle vervielfältigt, welches durch seine Feinkörnigkeit geeigneter ist, die Feinheit des Originals wiederzugeben, als eben das Eisen, welches schließlich doch aus der ihm natürlichen Grobheit niemals herauskommt. Es handelt sich schließlich um nichts weiter, als um eine kleine Ersparniß an Material. Wenn man nicht Bronze nehmen kann, so empfehlen sich Zinn oder mit Zinn gebildete Kompositionsmassen weitaus mehr als das spröde Eisen, welches dem Zerbrechen und dem Verderben durch den Rost in hohem Grade ausgesetzt ist.

Man sollte den Eisenguß lediglich auf Formen beschränken, bei welchen Alles oder wenigstens der größte Theil abgeschliffen oder polirt werden kann, bei welchen die Ornamentation vorwiegend aus einem flachen, in gleicher Ebene liegenden Ornament besteht, welches bei der Politur sich blank von mattem

Grunde abhebt. Alle feinen Modellirungen leiden so empfindlich, daß derartige Stücke trotz der guten Originale, welche sie verbreiten, eher abstumpfend auf den künstlerischen Sinn einwirken müssen.

Es ist erfreulich zu sehen, daß sich überhaupt das Gußeisen als Kunstmaterial bereits überlebt hat und aus dem größten Theil eines Gebietes, in welches es nicht hingehört, wieder hinausgedrängt worden ist. Noch bis vor wenigen Jahren wurden in Berlin und fast in ganz Deutschland alle prächtigeren Gitter von Gußeisen gemacht, trotzdem es gerade für diesen Zweck sehr wenig geeignet ist. Für ein Gitter verlangen wir möglichste Festigkeit bei größter Leichtigkeit und Durchsichtigkeit, wir verlangen auch eine gewisse Elasticität, durch welche es gelegentlichen oder beabsichtigten Stößen Widerstand leiste, ohne dabei zu zerbrechen. Von allen diesen Eigenschaften besitzt das Gußeisen keine einzige. Frei herausstehende Spitzen sind schlecht zu gießen und brechen leicht ab. Man muß allen Theilen eine gewisse Massenhaftigkeit geben, um vielfache Berührungs- und Stützpunkte für dieselben zu gewinnen. Dadurch werden die Massen schwer und unschön in der Silhouette, die oft sehr künstlerische Durchmodellirung der einzelnen Ranken, welche dieselben durch die Architekten der Berliner Schule erfahren haben, kommen zu keiner Geltung, sondern verschwinden unter dem dicken Oelfarbenanstriche, welcher schließlich das Ganze schützen muß.

Der Umschwung zum Besseren ist auch bei uns bereits eingetreten. Man hält es schon nicht mehr für wohlanständig, etwas anderes als Schmiedeeisen für reicheres Gitterwerk zu verwenden. Es ist in letzterer Zeit viel Gutes dieser Art in Berlin gearbeitet worden, obgleich die eigentliche Freiheit und spielende Anmuth, welche das Schmiedeeisen gestattet und daher zu fordern berechtigt ist, sich noch nicht recht wieder einbürgern will. Die deutsche Schmiedeeisenarbeit, von der auch München, Hannover

und die Rheinlande viel Gutes aufzuweisen hätten, ist auf der Wiener Ausstellung nicht hinreichend vertreten, wenigstens ist es mir nicht gelungen, auch nur einigermaßen dort zu finden, was ich anderweit zu sehen Gelegenheit gehabt hatte. Möglich ist es schon, daß sich manche vortreffliche Werke in einem der vielen Nebenhöfe und Seitenstränge verbergen; es ist einmal das Unglück der Wiener Weltausstellung, daß man sich in keinem Zweige, geschweige denn in vielen, eine ganz sichere Uebersicht über das wirklich Vorhandene verschaffen kann.

Auch die englischen Schmiedeeisenarbeiten kann man in Wien nicht vollständig kennen lernen. Zwei große, gleich am Eingange aufgestellte Gitter im gothischen Stile sind durchaus nicht das Beste, was England zu leisten im Stande ist. Sehr glänzend ist Frankreich, wenn auch nur durch einen Pariser Fabrikanten, Baudri, vertreten. In diesen Arbeiten hat das intensive Studium der alten guten Vorbilder vortreffliche Früchte getragen. Die Gitterbekrönungen und Kronleuchter von Schmiedeeisen sind von tadelloser Ausführung und einer sehr geschickten Verwendung der einfachsten, aus der Benutzung des Bandeisens hervorgehenden Motive. Auch Italien hat vereinzelte, aber wahrhaft erlesene Stücke von Schmiedeeisenarbeit ausgestellt. In der österreichischen Abtheilung sind einige Schmiedearbeiten, welche unter der Leitung von Schmidt im gothischen Stile ausgeführt sind, durch gute Anordnung und lebendige Ausführung bemerkenswerth.

Die Zeichner für Schmiedeeisen würden überhaupt gut thun, wenn sie etwas weniger daran dächten, wie sie ihre gewohnten Palmetten und Rosetten bestmöglichst auch in das Schmiedeeisen wieder hineinbringen könnten, sondern sich vielmehr an die gothischen Vorbilder hielten, in welchen mit herzerfreuender Frische aus dem Material heraus eine Ornamentik sich gestaltet hat, indem man die einzelnen Stäbe des Gitterwerks überall, wo freier Platz sich findet, auswachsen läßt zu Blättern und Blüthen, deren

Formen auf die einfachste Grundlage der natürlichen Vorbilder zurückgeführt sind. Im Ganzen darf man sagen, daß die Schmiedeeisentechnik, welche nach langer Vernachlässigung seit wenig mehr als zehn Jahren wieder aufgenommen worden ist, sich im rüstigsten Fortgange befindet und bereits das Gußeisen, welches an seine Stelle gesetzt war, künstlerisch wieder verdrängt hat. Das Gußeisen wird es sich schon gefallen lassen müssen, sich auf einfache Nutzformen beschränkt zu sehen und höchstens bei eisernen Oefen und derartigen Gegenständen, die nothwendig gegossen werden müssen, mit der Kunst in eine leichte Berührung zu kommen.

Ein billiges Gußmaterial für die einfache Vervielfältigung vorhandener Modelle, welche mit Vorliebe von den Gießereien betrieben wird, brauchen wir um so weniger, da wir jetzt weit bessere Mittel haben, als sie irgend ein Gußverfahren uns bieten kann. Die galvanoplastische Vervielfältigung, eines der glänzendsten Resultate der modernen Wissenschaft, auf die Technik angewendet, ist noch lange nicht hinreichend verbreitet. Es lassen sich bei sorgfältigem Verfahren durch galvanische Niederschläge Kopien erzielen, welche von dem Originale so gut wie gar nicht zu unterscheiden sind, wenigstens gehört das allerschärffste und gebildetste Auge dazu, um an der Verschiedenheit des Korns, in niedergeschlagenem und gehämmertem Metalle, den Unterschied zu erkennen. Für alle künstlerischen Wirkungen wird ein guter Niederschlag das Original vollständig ersetzen. Unsere Silberschmiede bedienen sich schon seit lange dieses Verfahrens, um die vom Bildhauer gefertigten Modelle in Silber darzustellen. Ist doch selbst ein großes Monument, das Gutenberg-Monument in Frankfurt a. M., das aus drei lebensgroßen Figuren und vielem Zubehör besteht, auf galvanischem Wege hergestellt worden. Auch die fabrikmäßige Metallindustrie hat von diesem Verfahren Besitz ergriffen. Die vielen Kästchen, Schalen und anderes, welche wir in unseren Schaufenstern sehen, mit Platten in starkem Relief,

meist nach niederländischen Genrebildern gearbeitet, sind galvanische Vervielfältigungen. Paris, die deutschen Städte, unter ihnen Berlin, bringen derartige Fabrikate massenhaft in den Handel; dagegen ist für die Nachbildung guter alter Modelle, welche wir jetzt in Eisenguß zu kaufen pflegen, dies Verfahren noch keineswegs hinreichend ausgenutzt. Es sind eigentlich erst zwei Stellen, an denen es in nennenswerthem Umfange betrieben worden ist: das Kensington-Museum in London und das österreichische Museum in Wien. Mit Hülfe des ersteren haben Franchi in London und Elkington in Birmingham eine Reihe vortrefflicher älterer Arbeiten aus englischen Museen und Privatsammlungen galvanisch vervielfältigt, so vortrefflich, als es überhaupt möglich ist. Für das österreichische Museum hat Haas in Wien über 50 Stücke ersten Ranges meist aus den kaiserlichen Museen vervielfältigt. Jetzt hat auch das bairische Museum in Nürnberg eine galvanische Kunstanstalt eingerichtet und bereits eine Reihe recht guter Stücke gefertigt, welche in dem Pavillon der Museen ausgestellt sind. Die Arbeiten dieser Art, welche in Berlin gefertigt werden, sind bis jetzt noch vorwiegend Dutzendarbeit für den gewöhnlichen Handel.

Es ist sehr zu bedauern, daß die oben erwähnten, auf Veranlassung der Museen entstandenen Arbeiten nicht lebhafter verbreitet und in den Handel gebracht werden, so daß bis jetzt dieselben vorwiegend nur von Lehranstalten gekauft werden. Als das galvanische Verfahren zuerst aufkam, wurde dasselbe sofort von Emil Braun, dem damaligen Leiter des archäologischen Instituts in Rom, ergriffen und durch dasselbe eine nicht unerhebliche Zahl sehr guter Modelle kopirt, welche durch das Berliner Kunstgeschäft von Bellair in den Handel gebracht wurden und zum Theil bis heute von englischen und französischen Fabrikanten benutzt werden. Wir besitzen in Berlin zwar nicht allzu viele, aber doch immerhin genug gute ältere Arbeiten, welche einer der-

artigen Vervielfältigung würdig wären. Wenn wir nichts anderes hätten, so würde der Hildesheimer Silberfund hinreichen, um eine Organisation dieses Betriebes zu rechtfertigen.

Leider kann man, wenn einmal von den Vervielfältigungen guter Modelle die Rede ist, den Hildesheimer Silberfund nicht erwähnen, ohne sich als Berliner tief beschämt zu fühlen. Ein wunderbarer Zufall spielt uns aus sandiger norddeutscher Ebene so köstliche Werke herrlichster antiker Kunst in die Hände, wie sie kaum der Boden Italiens mit seinen vergrabenen Schatzkammern Pompeji und Herkulanum jemals hergegeben hat. Jene herrlichen Schalen wandern ohne erhebliche Zwischenfälle direkt in das Museum, in die Stadt, welche sich so gerne als die Stadt der Intelligenz bezeichnen hört, und dort stehen sie an einem halb dunklen Orte unzusammengefügt, in schlechtester Lage, völlig unfruchtbar für den künstlerischen Betrieb, der an ihnen eine unerschöpfliche Quelle und Anregung hätte haben können. Wenn es nicht der Zufall gewollt hätte, daß sich an dem Fundorte in Hildesheim gerade ein tüchtiger Gipsgießer befunden hätte, Küsthart, vielleicht der einzige Gipsgießer in allen kleineren Provinzialstädten Deutschlands, und wenn nicht durch diesen sofort nach dem Funde Abformungen gemacht worden wären, so würden wir bis heute noch keine Nachbildungen dieser Gefäße besitzen. Ist doch nicht einmal eine Publikation derselben durch das königliche Museum veranstaltet worden! Nach diesen von Küsthart angefertigten Gipsen, welche keineswegs die höchst erreichbare Schärfe besaßen, sind jene Wiederholungen in Eisen, Zinn und Kompositionsmasse entstanden, welche jetzt unsere Läden überfüllen; aber wirklich gute Nachbildungen für den Verkehr sind von keinem der Berliner, sondern nur von einem Pariser Fabrikanten, von Christofle, gefertigt worden, während in Berlin die Modelle nur gelegentlich von einem tüchtigen Silberarbeiter

(Heylandt) für Kopien in getriebener Arbeit benutzt worden sind. Christofle hat die Originalabformungen in Hildesheim erworben und seinen tüchtigsten Modelleur nach Berlin geschickt, um die Abgüsse nach den Originalen nachzuarbeiten, und die somit korrigirten Modelle sind auf galvanischem Wege auf das Sorgfältigste vervielfältigt worden, so daß diese Nachbildungen jetzt die einzigen, wirklich guten sind und unsere Regierung als Geschenk für das Provinzialmuseum in Hannover die Nachbildungen ihrer eigenen, in Berlin befindlichen Originale in Paris hat kaufen müssen. Natürlich geben diese Christofle'schen Nachbildungen auch noch keineswegs das Höchsterreichbare. Beim Uebermodelliren ist manches Modern-Französische mit hineingekommen. Eine wirklich genügende Reproduktion kann einzig auf galvanischem Wege erzielt werden.

Von galvanischen Niederschlägen hat Italien, das sonst für alle nachahmenden und zu Fälschungen bequemen Techniken ein so feines Organ besitzt, merkwürdigerweise nichts Ordentliches aufzuweisen, wenigstens sind die ausgestellten Stücke technisch ohne Werth und meist Kopien nach Kopien. Was müßte Italien uns bieten können, wenn dort einmal unter umsichtiger Leitung mit einer Reproduktion der vorhandenen Kunstwerke begonnen würde! Freilich gestattet die Wiener Ausstellung in keinem Zweige und so auch hier nicht ein richtiges, abschließendes Urtheil über die Leistungsfähigkeit der Völker. Von dem Besten, was Italien in Metallnachbildungen zu schaffen im Stande ist, von den Bronzegüssen, welche in Neapel nach den Antiken Pompeji's und Herkulanum's angefertigt werden, habe ich auf der Ausstellung nichts zu finden vermocht.

Unter den englischen Reproduktionen vermißt man am schmerzlichsten die Schätze des britischen Museums an Bronze- und

Silberarbeiten, deren Abformung leider nicht gestattet wird, da man fürchtet, daß die Patina der Stücke darunter leiden könne. Die vortrefflichen galvanischen Niederschläge nach den schönsten griechischen Münzen, welche im britischen Museum angefertigt werden und welche in sich ein wahres Museum griechischer Kunst bilden, sind leider auch nicht in Wien vertreten.

VII.

Das Färben der Metalle. — Tauschirarbeit. — Email.

Von besonderer Wichtigkeit für die Benutzung der verschiedenen Materialien im Kunstgewerbe ist die Frage, wie weit dieselben der Färbung zugänglich sind. Wir werden auf allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes immer mehr zur Beantwortung der Frage gedrängt, wie weit bei Werken plastischer Gestaltung die Farbe ihre Berechtigung hat. Das Gewerbe in seiner höchsten Ausbildung ist viel zu sehr von den Bewegungen im Gebiete der Kunst abhängig, als daß nicht derartige Fragen, welche gemeinsame technische Vorgänge berühren, auch gemeinsam behandelt werden müßten.

Die ganze Kunstperiode, welche sich mit fester Anlehnung an den antikisirenden Stil der französischen Revolution entwickelt hatte, bewegte sich in einer vollständigen systematischen Farblosigkeit aus der festen Ueberzeugung heraus, daß die griechische Kunst rein durch die plastisch gebildete Form und die Zeichnung gewirkt habe. Der griechische Marmortempel von gleichmäßig leuchtendem Weiß, die farblose antike Marmorstatue waren die Ideale, an welchen die Kunst jener Zeit sich bildete. An Stelle der reich geschmückten, in Gold und Malerei strahlenden Säle des Barock-

und Rococostiles traten weiße Marmorhallen, in denen kaum das Gold als gelegentlicher Schmuck gestattet wurde. Thorwaldsen, welchen wir als die leitende Kraft der plastischen Kunst jener Richtung zu betrachten haben, führte die Ausstattung der Frauenkirche in Kopenhagen derart aus, daß in einen großen kreideweißen Raum mit glatten Pfeilern nichts gestellt wurde, als zwölf große weiße Marmorfiguren der Apostel und das Kolossalstandbild Christi.

Im Kunstgewerbe mußte das reich bemalte und vergoldete Porzellan der weißen Biskuitmasse weichen; an Stelle der Seiden- und Brokattapeten traten weiße oder lichtgelb getünchte Wände; von den Möbeln wurde jedes Metall verbannt, die gleichmäßig braune Mahagoni- oder gelbe Birkenholzfarbe herrschte durchgehends, in den Kleiderstoffen war grau, hellblau und hellrosa vorwiegend. Die großen Maler der Periode malten nicht, sondern zeichneten Kartons. Man hielt allgemein und ausgesprochenerweise die Farbe für ein beunruhigendes Element, welches die reine Schönheit der plastischen Form und der Zeichnung trübe.

Diese ganze Anschauung beruhte wesentlich mit auf der damals noch nicht angetasteten Ueberzeugung, daß die griechischen Vorbilder, Tempel und Statuen, sich immer in jener Farblosigkeit befunden hätten, in welcher sie jetzt vor uns stehen. Es ist das Verdienst der exakten Forschung, das Unrichtige dieser Annahme nachgewiesen zu haben. Wir wissen jetzt vielmehr, daß bei der griechischen Architektur die Anwendung der Farbe eine so allgemeine gewesen ist, daß wir uns die Gebäude in hellster Farbenpracht strahlend zu denken haben. Wie weit die Bemalung sich auch auf plastische Werke erstreckt habe, ist noch nicht hinreichend festgestellt; so viel ist aber sicher, daß die Farblosigkeit keineswegs bindendes Gesetz war. Wir brauchen uns nur daran zu erinnern, daß die am höchsten verehrten Kultusbilder der griechischen Götter: der olympische Zeus, die Pallas Athene auf

der Akropolis zu Athen, aus Gold und Elfenbein mit farbigen Emaillen geschmückt, bestanden, um zu empfinden, daß das Gefühl der Großartigkeit und Erhabenheit für die Griechen keineswegs mit dem Aufgeben der Farbe verbunden war. Für kleinere und elegante Werke hat die Farbe erst recht ihre durchgreifende Bedeutung.

Nicht von der Seite der Künstler, sondern von der Seite der wissenschaftlichen Forscher aus, hat man Versuche mit der Färbung der Architektur gemacht. Für die mittelalterlichen Bauten, welche ebenfalls der weißen Tünche der Puristen verfallen waren, ist die Frage längst entschieden. Aller Orten sucht man unter der Tünche die Reste der früheren Bemalung auf; wo sie nicht vorhanden, wird nach besten Kräften an der Hand guter Vorbilder eine neue Bemalung hergestellt. Wenn erst einmal alle gothischen und romanischen Kirchen wieder in vollem Farbenglanze prangen werden, wird sich auch die Architektur, welche sich an klassische Vorbilder anlehnt, nicht länger widersetzeu können. Bereits fängt man an allen Orten an, auch in diesem Stile Versuche mit farbigen Dekorationen zu machen. Die Renaissance, welche von derselben falschen Anschauung der Antike ausgehend, dennoch durch ihr gesundes Naturgefühl zu einer koloristischen Behandlung gelangte, dient hierbei als Lehrerin, und so tritt nunmehr auf allen Gebieten der Kunst und der Technik lebhaft die Frage heran, wie es möglich ist, die alte Farblosigkeit zu überwinden.

In der Plastik hat bekanntlich der Engländer Gibson die ersten Versuche gemacht; seine bemalte Venus, welche sich 1862 auf der Londoner Ausstellung befand, war ein sprechendes Zeugniß dafür, wie Vortreffliches sich auf diesem Wege erzielen läßt. Natürlich kann es sich nicht um eine Bemalung handeln, welche nach Art der Wachsfiguren den vollen Realismus des Lebens wiederzugeben beabsichtigt, sondern wie die edle Plastik selbst nur

einen künstlerisch geklärten Widerschein des Lebens, nicht die Natur selbst mit allen ihren zufälligen Einzelheiten giebt, so muß auch die Färbung in zarter und idealer Weise hinzutreten, um das Ganze zu vollenden. Auf dem Gebiete der Marmorplastik haben noch nicht Viele diesen Weg zu betreten gewagt. Das einzige ist, daß man dem Marmor von vorneherein sein allzu kreidiges Weiß zu nehmen bemüht ist. In Berlin hat man jahrelange durch akademische Preisfragen unterstützte Versuche gemacht, um eine gleichmäßige in die Massen eindringende Färbung des Marmors zu erzielen. Verschiedene plastische Arbeiten der Wiener Ausstellung zeigen ähnliche Bestrebungen; Anwendung von Vergoldung an einzelnen Theilen gehört schon nicht mehr zu den Seltenheiten.

Genügendere Resultate als bisher in Marmor sind bereits in der Bronze erzielt worden. Die Möglichkeit, durch verschiedene Mischungen der Bronze verschiedene Farbe zu geben, hätte von selbst auf einen ähnlichen Weg führen sollen. An antiken Bronzewerken sehen wir in den aus Silber und Edelsteinen zusammengesetzten Augen, den vergoldeten Haaren und ähnlichen Zuthaten die deutlichen Spuren einer farbigen Behandlung. Charakteristisch für die Anschauung der Alten, wenn auch vielleicht in der überlieferten Form unrichtig, ist die Notiz von einer berühmten Hecubastatue, deren Todesblässe durch Zusatz von Eisen dargestellt sei.

In künstlerisch hochvollendeter Weise ist die Bronze-Technik von den Chinesen und Japanern ausgebildet. Die Farbenskala ihrer Bronze ist ganz erstaunlich groß und fein gegliedert; vom tiefsten Schwarzbraun durch alle Schattirungen des Roth und Gelb hindurch bis zu den feinsten Fleischtönen und dem zartesten Lichtgrau sind alle Metallfarben in derselben vertreten. Die Benutzung dieser verschiedenen Farben ist eine äußerst geschickte. Es existiren kleine groteske Darstellungen, in denen alle Gewand-

theile, Hände, Haare, Augen von verschiedenfarbiger Bronze gebildet sind. Die Wirkung dieser Stücke ist im höchsten Grade harmonisch und wohlthuend.

In der neueren europäischen Kunst ist wohl das schönste Werk dieser Art der Improvisator von Ducret im Luxemburg zu Paris, in welchem durch Anwendung von Silber, Vergoldung und gefärbter Bronze die feinste Farbenstimmung herrscht. An ornamentalen Gegenständen hat man gelegentlich dem Bronzekörper durch Anwendung verschiedener chemischer Mittel eine verschiedenartige Färbung gegeben. Durch Zusammenstellung glänzend polirter Bronze und verschiedenfarbiger stumpfer Patina in hell- und dunkelgrün sind dabei Wirkungen erzielt worden, welche für den Augenblick bestechend sein mögen; aber es ist einfach ein Unsinn, wenn an demselben Geräthe der Fuß wie frisch aus der Werkstatt hervorgegangen und der Knauf wie aus tausendjähriger Verschüttung hervorgezogen erscheint. Für monumentale und alle echt künstlerischen Zwecke muß die Farbe der Bronze in ihrer vollen Frische eintreten, welcher man es überlassen muß, mit der Zeit ihre natürliche Patina anzunehmen.

Die Frage nach einer gesunden Bronze ist nachgerade eine brennende geworden, welche ebenso wie die Färbung des Marmors in Berlin seit längerer Zeit einer wissenschaftlichen Kommission zur Bearbeitung vorliegt. Es haben diese Arbeiten bereits zu einem Resultate geführt, das allem Anschein nach die volle Lösung bringt. Elster in Berlin hat auf Grund wissenschaftlicher Untersuchungen und eigener praktischer Erfahrungen eine Reihe von Bronzemischungen hergestellt, in welchen er nicht weniger als vierzehn Farben erzielt. Die Arbeiten sind noch zu neu, als daß eine Benutzung derselben für größere, in die Augen fallende Stücke hätte stattfinden können. Es befinden sich auf der Wiener Ausstellung, lediglich als Proben, kleine Büsten auf Sockeln,

welche die verschiedenen Färbungen enthalten. In einer derselben ist ein Ton von so köstlicher Weichheit erreicht, ein der Fleischfarbe so nahe kommendes zartes Gelbroth, daß diese kleinen Probestücke ganz einzig dastehen.

Hier ist wieder einer der Punkte, der uns für die Zukunft des deutschen Kunstgewerbes mit gerechter Hoffnung erfüllt. Einstweilen aber müssen wir es noch den Franzosen lassen, daß einzig sie in der farbigen Behandlung der Bronze wirklich künstlerische Erfolge erzielt haben. Die Figuren und Geräthe der französischen Bronzelieferanten leisten in geschmackvoller Zusammenstellung der verschiedenen Töne das Allervollkommenste. Tiefes Braun und Grün, hochrothe Kupferfarbe, blank polirtes und matt gehaltenes körniges Gold vereinigen sich in glänzender Weise mit farbigen Steinen, mit dem schön geaderten gelben Alabaster von Algier, mit tiefrothem Porphyr und glänzendschwarzem Syenit. Wie dürftig erscheint neben dieser gediegenen und künstlerischen Pracht alles, was Deutschland an Bronze und angestrichenem Zink auszustellen im Stande ist!

Mit der Färbung und Oxydirung der Masse sind aber die koloristischen Anforderungen noch nicht befriedigt. Als wirksamstes Verzierungsmittel der Fläche tritt die Inkrustation der Metalle hinzu, das heißt die theilweise Ausfüllung der Oberfläche eines Metallkörpers mit einem anderen. In dieser Kunstfertigkeit müssen wir bescheiden und beschämt hinter den orientalischen Völkern zurückstehen. Türken, Perser, Inder, Chinesen und Japaner verstehen es meisterhaft, die zarten Gold- und Silberfäden in die Bronze einzufügen und in zierlich leicht geschwungener Zeichnung die Fläche mit einem köstlichen schillernden Rankenwerke zu überdecken. Freilich ist auch bei ihnen schon ein Zurückgehen in der Kunstfertigkeit zu bemerken. Auch bei ihnen stehen die neueren Arbeiten weitaus nicht auf der Stufe der älteren. Trotzdem sind

die neuen Arbeiten noch von einer Vollendung, die Europa gar nicht kennt.

Das Verfahren hierbei ist ein verschiedenes. Die einfachste Arbeit ist das Niello, das man bei uns als russische Tula-Arbeit kennt. In die Metallfläche werden Vertiefungen eingegraben und diese mit einem sehr weichen, leicht flüssigen Metall ausgefüllt, das bei mäßiger Erhitzung der Platte hineingeschmolzen wird. Gewöhnlich sind die Arbeiten derart, daß man das Ornament in der glänzenden Metallfläche stehen läßt und dem Grunde durch Vertiefen und Ausfüllen eine schwärzliche Farbe giebt. In der indischen Abtheilung befindet sich ein ganzer Schrank voll derartig hergestellter Gefäße, die als Bidri-Waare bezeichnet werden. Der Körper des Gefäßes ist theils Stahl, theils Silber, theils Bronze. Diese echt orientalische Technik ist, über Persien und den Kaukasus herüber, auch in Rußland einheimisch geworden, wo sie auch jetzt noch in Tula ihren Hauptsitz hat. Die Technik eignet sich am meisten für ein fein vertheiltes, zierliches Rankenwerk, welches die orientalischen und älteren Tula-Arbeiten auch ausschließlich aufweisen. In neuerer Zeit hat man auch bildliche historische und andere Darstellungen in schraffirter, kupferstichähnlicher Manier auf Dosen und Büchsen hergestellt, ohne damit entfernt die künstlerische Wirkung der einfachen Ornamente zu erreichen.

Schwieriger wird die Arbeit, wenn nicht blos eine derartige weiche Metalllegirung, sondern festes Metall in ein anderes eingelassen werden soll. Es läßt sich dies am leichtesten ausführen, wenn der Metallkörper bedeutend härter ist, als das eingelegte Metall; wenn z. B. das weiche Silber in Eisen oder Stahl hineingeschlagen werden soll. Je weicher dagegen das Grundmetall, um desto schwieriger die Arbeit. Wir sehen daher auch vorwiegend Eisen und Stahl mit derartig eingeschlagener Arbeit verziert, häufig auch noch die Bronze, Silber und Gold dagegen

zur Zeit gar nicht. In die Eisenplatten werden die beabsichtigten Verzierungen vertieft eingeschnitten und zwar derart, daß die stehenbleibenden Theile an beiden Seiten etwas unterhöhlt werden. Die Silber- oder Goldtheile, welche genau zugerichtet sind, werden darauf mit festen Hammerschlägen in diese Vertiefungen hineingetrieben, in welchen sie durch theilweises Untertreten unter die stehenbleibenden festhaften. Es ist natürlich, daß sich dieses Verfahren am leichtesten anwenden läßt, wenn man nur einen Silberdraht hineinzutreiben hat und nicht etwa größere abgepaßte Flächen, welche genau zugeschnitten werden müssen. Die Ornamentik in dieser Technik, welche man Tauschiren oder auch Damasceniren nennt, bewegt sich daher vorwiegend in linearer Zeichnung, welche nur hin und wieder zu Blättchen von sehr mäßiger Dicke anschwillt.

Ein einfacherer Weg, dasselbe Resultat zu erreichen, der aber eine besondere Sicherheit der Hand erfordert, ist folgender. Die Oberfläche des eisernen Körpers wird ganz und gar mit engen, kreuzweisen Schraffirungen versehen, so daß sie aus lauter Spitzen und Gruben wie ein Reibeisen besteht. Dann werden die silbernen oder goldenen Ornamente, welche angebracht werden sollen, in dünne Blättchen geschnitten oder aus Drähten gebogen, auf die Fläche aufgelegt und durch feste Hammerschläge in den rauhen Grund hineingetrieben. Die Schraffirung der Fläche ist übrigens eine so feine, daß es nicht immer nöthig ist, dieselbe nachträglich abzuschleifen, sondern daß ihr vielmehr das feine Korn eine besonders zarte, stumpfe Farbe verleiht.

Diese Techniken, welche sich durch allerlei Künsteleien noch verschiedenartig gestalten lassen, waren im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance im Orient in glänzendster Weise ausgebildet, für den Schmuck der Waffen war es die einzig übliche Verzierungsweise. Bis zum heutigen Tage verstehen es die Perser und die kaukasischen Völker, derartige Arbeiten in hoher Voll-

kommenheit herzustellen. In der Ausstellung befinden sich Waffenstücke, die in geistvollster Weise mit Gold tauschirt sind. Vom Orient kam die Technik im 15. Jahrhundert nach Europa her. Die orientalischen Waffen wurden das Vorbild für die Italiener, welche sich zuerst in der Nachahmung derselben versuchten. Die fein verschlungenen Ornamente auf denselben wurden als arabische Ornamente „Arabesken" zu einer wichtigen Bereicherung der europäischen Ornamentik.

Man brachte es in dieser Kunst in Italien und Spanien zu hoher Vollendung. Auch in Deutschland und Frankreich war sie eingeführt, jedoch nur gelegentlich verwendet. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts galt sie in Europa für so gut wie erloschen und nun bringt uns die Wiener Ausstellung in der spanischen Abtheilung eine Reihe von tauschirten Eisenarbeiten, welche vollständig in Technik und Ornamentik den Charakter der alten orientalischen Arbeiten gewahrt haben.

Nach Spanien hatten die Araber einen stattlichen Zweig orientalischer Kunstfertigkeit verpflanzt, dessen Blüthe jählings durch die Vertilgungswuth der christlichen Bekehrer vernichtet wurde. Sein langsames Absterben konnte man bis in das 17. Jahrhundert hinein wohl verfolgen, aber man hatte durchaus nicht erwartet, daß er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch einmal mit frischen Trieben ausschlagen sollte. Allerdings zeigen die uns bekannten Thongefäße portugiesischer und spanischer Bauern, die Krüge und Kühlflaschen aus porösem Thon, deutlich, daß auf diesem Boden einst Orientalen gesessen und die Kunstform bestimmt haben, aber dies und vielleicht noch die bunt gestreiften wollenen Mäntel waren auch alles, was davon übrig geblieben zu sein schien. Die modernen tauschirten Eisenarbeiten stehen aber auf einer ganz anderen Stufe der Kultur. Es ist der Präsident der spanischen Akademie, Zuloaga, der mit zweien seiner Söhne die uralte Metallindustrie

neu belebt hat. Diese Arbeiten in geschnittenem und getriebenem Eisen, in durchbrochener, eingelegter tauschirter Arbeit stehen technisch dem Besten gleich, was die Renaissance uns überliefert hat, und da sie sich in den ornamentalen Formen völlig an die alte Tradition anschließen, so sind hier Stücke wirklich ersten Ranges hergestellt worden. Da mehrere derselben für das deutsche Gewerbemuseum erworben sind, so werden dieselben nach Schluß der Ausstellung auch in Berlin zu sehen sein. Die englischen Kunsthändler haben übrigens bereits seit Jahren Verbindungen mit den spanischen Arbeitern angeknüpft und ihre Artikel nach England importirt. Der große englische Kunsttöpfer Minton hat in Gemeinschaft mit denselben eine prächtige Vase hergestellt, deren Körper aus Fayence in arabischen Formen gehalten, deren Beschläge Zuloaga in tauschirter Arbeit gefertigt hat. Es ist zu bemerken, daß die genannten Arbeiten Zuloaga's, wenn auch die vorzüglichsten, so doch nicht die einzigen in diesem Fache sind, und daß noch mehrere andere Spanier ähnliche Arbeiten ausgestellt haben, so daß wir es hier keineswegs nur mit einem interessanten Versuche, sondern mit einer ausgebildeten Industrie zu thun haben.

Frankreich hat es sich nicht nehmen lassen, auch diesen Kunstzweig zu pflegen. Barbedienne hat einen Kasten ausgestellt, der mit verschiedenfarbigen Metallen in solcher Stärke inkrustirt ist, daß die Ornamente plastisch über dem Grunde hervorstehen und durchmodellirt werden konnten.

Die erwähnten Verfahrungsweisen, Metallflächen durch Zeichnung und Farbe zu beleben, bewegen sich ausschließlich in der Zusammenstellung verschiedenfarbiger Metalle. Hierbei bleibt aber das Feld immer ein beschränktes. Für eine volle koloristische Wirkung bedarf es noch reicherer Mittel und diese findet das Kunstgewerbe in der Anwendung des Emails. Man kann freilich auch dem Metall durch bloßes Anstreichen mit Oelfarbe oder

Lack zu einer Farbe verhelfen. Diese stehen aber zu der Haltbarkeit und dem Charakter des Metalls in einem sehr schlechten Verhältnisse.

Zur Bedeckung eines gemeinen werthlosen Metalles, wie des gewöhnlichen Bleches, ist der Lacküberzug jedenfalls ein sehr geeignetes Mittel. Die Japaner haben köstliche lackirte Metallwaaren ausgestellt, an denen unsere Industrie noch viel zu lernen hat. Für die besseren Arbeiten in werthvolleren Metallen ist jedoch diese Verfahrungsweise weitaus nicht hinreichend.

Man macht jetzt in Wien und Paris, hauptsächlich aber am erstgenannten Orte, recht zierliche Galanteriewaaren von einer leichten Bronzemasse, welche man mit Lackfarbe theilweise bunt bemalt, indem man sich an recht gute ältere Zeichnungen anlehnt. Man hat diese Wiener Arbeiten, welche auf billige Weise einen malerischen Reiz erhalten, mit dem beschönigenden Namen „kaltes Email" genannt; es ist aber weiter nichts als aufgestrichene Farbe, welche mit dem wirklichen Email gar nichts gemein hat.

Jedes echte Email ist ein Glasfluß, der auf metallische Körper aufgeschmolzen ist und vermöge seiner natürlichen Eigenschaften, seines Glanzes, seiner Härte dem Metall derart gleichwerthig ist, daß es sich mit demselben stofflich und dekorativ zu einem wirklichen Ganzen verbindet. Das Aufschmelzen geschieht in der Art, daß die Glasmasse, welche sich in den verschiedensten Farben herstellen läßt, fein pulverisirt und zu einem Brei angerührt auf das Metall aufgetragen und dann mit demselben einem Feuer ausgesetzt wird, das stark genug ist, die Glasmasse zum Schmelzen zu bringen, aber doch nicht so stark, um auch das schwerflüssige Metall anzugreifen. Es kommt nun bei den verschiedenen Arten des Emails darauf an, die flüssige Glasmasse in bestimmten Formen zusammenzuhalten, um dadurch eine Musterung auf dem Metalle herzustellen.

Bei allen orientalischen Arbeiten, besonders den chinesischen und japanischen, wird in der Art verfahren, daß man aus einem ganz dünnen Metallstreifen die feinen Ränder bildet, welche die einzelnen Farben von einander trennen sollen. Diese Streifen werden auf die Metallfläche, die mit Email verziert werden soll, aufgelöthet, so daß sie ein Netz von kleinen Zellen (cloisons) bilden, in welche die verschiedenen Glasflüsse eingetragen werden. Man nennt es daher Zellenschmelz (émail cloisonné). Dies Verfahren, welches auch bei den ältesten europäischen Schmelzarbeiten, den byzantinischen, stattfand, ist ein äußerst mühsames. Besonders war es ein solches in Europa, wo man die einzelnen Streifen Stück für Stück mit allen ihren kleinen Biegungen festlöthete. Als wir seit einigen Jahren von Japan her massenhaft derartige Arbeiten bekamen, große Schüsseln und Vasen, welche ringsum mit dem feinsten Zellenschmelz umkleidet waren, begriffen wir nicht, wie diese Sachen so massenhaft und zu einem so beispiellos niedrigen Preise hergestellt werden könnten, da die Arbeit des Auflöthens eines so fein vertheilten Maschenwerkes allein eine unberechenbare Zeit hätte in Anspruch nehmen müssen. In Europa waren solche Arbeiten immer nur in ganz kleinem Maßstabe für besonderes ausgezeichnete Zwecke in Gold hergestellt worden und in Japan sahen wir Massenarbeit in Kupfer für häusliche Zwecke und billige Preise. Es ist jetzt durch die Bemühungen des preußischen Ministerresidenten Herrn von Brandt das Verfahren der Japaner ermittelt und hierher berichtet worden. Die Japaner besitzen in dem Saft der Wurzel einer orchisartigen Pflanze einen Klebestoff, der stark genug ist, um Metall auf Metall zu binden. Sie sind daher im Stande, die Metallplatte mit dem Stoffe zu bestreichen und auf demselben die feinen Streifen ohne weitere Mühe aufzukleben. Wenn das ganze Gefäß hiermit überzogen ist, wird es mit pulverisirtem Loth bestreut in den Ofen gebracht

und wird so mit einem Male die ganze Masse der Streifen festgelöthet.

In Europa, wo man dieses Verfahren nicht kannte, mußte man schon im Mittelalter auf ein anderes sinnen, welches den bei uns überaus mühsamen Zellenschmelz zu ersetzen im Stande war. Dieses andere übrigens auch in Asien nicht unbekannte Verfahren besteht darin, daß man in die vorhandene Metallplatte Vertiefungen eingräbt, welche mit der Schmelzmasse gefüllt werden sollen und zwischen denselben das Metall als trennenden Steg stehen läßt. Diese Art émail champ-levé, Grubenschmelz genannt, wurde im 12. und 13. Jahrhundert in den Rheinlanden und in Limoges auf das Glänzendste ausgebildet, verschwand dann aber im Laufe des 14. Jahrhunderts fast vollständig und ist erst in neuester Zeit seit etwa zehn Jahren wieder aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorgesucht und bereits zu einer glänzenden Entwickelung geführt worden. Dies Verfahren hatte nicht nur den Vorzug der leichteren Herstellbarkeit, es eignete sich auch in der Hand unserer modernen Fabrikanten zur mechanischen, fabrikmäßigen Vervielfältigung und dies ist ein Vortheil, der für unsere Industrie maßgebend ist. Wenn einmal ein Modell mit den nöthigen Gruben hergestellt ist, so läßt sich dasselbe, ehe man es füllt, durch den Guß beliebig vervielfältigen, ja man braucht das erste Modell nicht einmal in Metall zu schneiden, sondern kann es in Holz und Wachs ausarbeiten. Die massenhaft hergestellten Güsse bedürfen dann nur noch einer Nachciselirung, um zum Emailliren fertig zu sein. Die Gruben werden mit der Masse ausgefüllt, das Ganze eingeschmolzen und schließlich blank abgeschliffen.

Wieder sind es die Franzosen, denen wir die Aufnahme dieser Industrie verdanken. In Paris 1867 waren die Erfolge von Christofle, Barbedienne, Philipp und Anderen auf diesem Gebiete mit das Bemerkenswertheste der ganzen Weltausstellung.

Die Engländer und Oesterreicher folgten und auch nach Berlin ist diese Industrie Dank der opferfreudigen Hingabe zweier kunstliebenden Männer glücklich verpflanzt worden. Der Bildhauer Sußmann-Hellborn und der kunstsinnigste unserer großen Industriellen, Ravené, haben sich vereinigt, um mit Daransetzen persönlicher und pekuniärer Opfer diese Industrie hier ins Leben zu rufen. Dieselbe hat sich bereits so entwickelt, daß die Fabrik weitaus der Nachfrage nicht mehr genügen kann. Die in Wien ausgestellten Gegenstände werden in Geschmack der Zeichnung und Vortrefflichkeit der Ausführung von keinem anderen Fabrikate derselben Art erreicht und übertreffen speziell ihre französischen Vorbilder ganz beträchtlich. Den eigenthümlichen Farbenreiz orientalischer Produkte sind sie aber trotzdem zu erreichen nicht im Stande. Gerade die höchste technische Vollendung, welche sie erreichen, die absolute Gleichmäßigkeit und Glätte der Farbe läßt die Arbeiten weniger reizvoll und malerisch erscheinen als die technisch unvollkommeneren Werke der asiatischen Völker.

Uebrigens sind die Franzosen und Engländer nicht dabei stehen gebliebeu, das émail champ-levé, den Grubenschmelz, wieder eingeführt zu haben, sondern haben sich daran gesetzt, mit den Japanern auch auf dem Gebiete der feineren Arbeit des Zellenschmelzes zu konkurriren. Unter beiden Techniken ist jedenfalls der Zellenschmelz der edlere. Die trennenden Streifen lassen sich durch die aufgelötheten Metallstreifen natürlich viel feiner und gleichmäßiger herstellen, als durch die stehenbleibenden Stege zwischen den Gruben. Der frei aus der Hand gebogene Metallstreifen wird immerhin die Phantasie des Arbeiters mehr anregen und zu anmuthigeren Verschiedenheiten führen, als das regelrecht hergestellte und hundertfach wiederholte Modell des Grubenschmelzes. Auf der Pariser Ausstellung von 1867 hatte Christofle die ersten Versuche von europäischem Zellenschmelz

aufzuweisen. Die Stücke waren unerschwinglich theuer und noch sehr einfach. Jetzt in Wien haben sowohl der Pariser Christofle als der Engländer Elkington einen ganzen Schautisch voll der prächtigsten und größten Arbeiten dieser Art ausgestellt. Ich kann es nicht sagen, ob dieselben sich die japanische Verfahrungsweise angeeignet haben oder noch immer die Bänder einzeln auflöthen müssen. Jedenfalls ist es klar, daß es sich hierbei nicht mehr um einzelne Versuche, sondern um eine leistungsfähige Technik handelt.

Uebrigens wird diese Arbeit, so dankenswerth ihre Einführung ist, für den europäischen Markt mit ihrer überaus theueren Handarbeit niemals die Bedeutung des fabrikmäßig herstellbaren Grubenschmelzes bekommen. Letzterem steht jedenfalls noch eine große Zukunft bevor. Wir dürfen hoffen, daß ebenso wie im 12. und 13. Jahrhunderte alle erdenklichen Metallgeräthe, Leuchter, Kästen, Büchsen mit Schmelzverzierungen geschmückt wurden, so auch bei uns es unabweisbar werden wird, größere Metallarbeiten mehr oder minder farbig zu behandeln. Hierbei, besonders bei großen dekorativen Stücken, Kronleuchtern und Aehnlichem wird der Grubenschmelz immer eintreten müssen; für besonders hervorragende Einzelwerke von mehr individueller Bedeutung werden dagegen auch wir den Zellenschmelz einzuführen haben.

Mit den beiden geschilderten Arten ist das Gebiet der Schmelzarbeit noch keineswegs erschöpft. In Europa wurde der schwierigere Zellenschmelz schon im frühen Mittelalter verlassen und auch der mehr eingebürgerte Grubenschmelz geht über das 14. Jahrhundert kaum hinaus.

Der große Reichthum, welcher sich im 15. Jahrhundert in Europa entwickelte, führte dahin, daß man auch für größere Arbeiten, für Reliquienschreine und Aehnliches, nicht mehr Bronze, sondern Gold und Silber anwendete. Für die Schmückung dieser

Metalle tritt eine neue Art von Email ein, welches dazu bestimmt ist, den Glanz und die Leuchtkraft des Materials auch in der Schmelzbearbeitung zur Geltung kommen zu lassen. Statt der undurchsichtigen Glasmassen, welche bis dahin verwandt wurden, wendet man nun durchsichtige Massen an, welche in ihrer Wirkung mit den edelen Steinen wetteifern. Bei diesen Massen ist die Möglichkeit gegeben, den bedeckten Grund mitwirken zu lassen, und man kam daher darauf, den Grund reliefartig zu behandeln, so daß, wenn die Schmelzmasse mit glatter Oberfläche aufgetragen war, die höchsten Punkte des Reliefs am wenigsten, die tiefsten am stärksten bedeckt waren, so daß die farbige Glasmasse über den erhabenen Stellen des Reliefs hell, über den vertieften dunkel erschien. Es wurde somit ein Bild hergestellt, welches in seiner Wirkung völlig den in Relief gearbeiteten Milchglasbildern entspricht, welche wir an die Fenster hängen, so daß sie beim durchfallenden Lichte zur Geltung kommen. Der nöthigen Lichtstärke wegen wurde die Emailarbeit fast ausschließlich auf dem weiß leuchtenden Silber angefertigt. Man pflegt sie als émail translucide zu bezeichnen.

Das 15., 16. und 17. Jahrhundert hat eine Fülle derartiger Arbeiten aufzuweisen; dann aber verschwand die Technik so gut wie ganz und erhielt sich höchstens noch hier und da in der Anfertigung von Ordensdekorationen, um etwa einen schuppenförmigen Grund oder etwas Aehnliches unter einer durchsichtigen rothen oder grünen Emaildecke hervorleuchten zu lassen.

Erst in neuester Zeit beginnt man diese sehr schöne und wirksame Technik wieder hervorzuholen und für ornamentale Zwecke zu verwenden. So leicht ihre Benutzung ist, wenn es sich nur darum handelt, den Grund mit einem einfachen Muster zu beleben, so schwer wird sie, wenn ein irgendwie figürliches Relief künstlerisch behandelt werden soll. Da keine Trennung der Farben stattfinden kann, so ist die Gefahr sehr groß, daß

dieselben ineinander fließen und die Konturen in unangenehmer Weise verwischen. Es ist dies ein Vorwurf, der auch fast alle älteren, selbst die besten figürlichen Arbeiten dieser Technik trifft. Sie wurde deshalb auch im 16. Jahrhundert bereits rein auf ornamentale Gebilde eingeschränkt und zwar in der Art, daß man in den Silbergrund eine fein vertheilte Zeichnung eingrub, so daß für jede Farbe so ziemlich ein eigener Raum angewiesen war, in welchem sie einzuschmelzen hatte. Es wäre wünschenswerth, daß man sich bei der Wiederaufnahme direkt an diese Vorbilder hielte. Ein Wiener Emailleur, dessen Arbeiten dieser Art in dem Schaukasten von Klein ausgestellt sind, hat leider darnach gestrebt, eine möglichst vielfarbige Ornamentik herzustellen, und ist dabei nothwendig auf dieselben Schwierigkeiten und Mißerfolge gestoßen, die sich schon vor vierhundert Jahren herausgestellt haben. Diese Technik hat übrigens wie der Grubenschmelz auch den Vortheil, daß sich das einmal hergestellte Modell durch den Guß beliebig vervielfältigen läßt.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts fing nun außerdem das eigentliche gemalte Email an; Limoges wurde der Hauptsitz dieser Kunst. Eine Kupferplatte wird mit einer Glasurmasse überzogen, auf welcher die Malerei aufgetragen wird. Die ältesten schönsten Stücke dieser Schule sind durchweg in Grisaille-Malerei: auf dem dunklen, schwarzblauen Grunde wird die Zeichnung in halbdurchsichtiger weißer Masse aufgetragen, so zwar, daß die erhöhten, stark beleuchteten Partien völlig weiß erscheinen, die tiefer liegenden Schattenpartien den dunkelen Grund durchschimmern lassen, so daß im Ganzen die malerische Wirkung der geschnittenen Steine erzielt wird. Vergoldung und bunte Lasuren treten hinzu. Später malte man mit bunten Farben und schließlich im Laufe des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich die Emailmalerei in keinem wesentlichen Punkte mehr von der Porzellanmalerei, deren Vorbild und Lehrmeisterin sie wurde. Schließlich

verdrängte die Porzellanmalerei das Email vollständig; selbst für diejenigen Zwecke, für die sich das Email noch am längsten gehalten hatte, für Dosen, Stockknöpfe und Aehnliches, wußte das Porzellan sich einzudrängen.

Die Stilumwälzung der französischen Revolution warf mit allen übrigen koloristischen Techniken auch die Emailmalerei zu den Todten, und so wäre dieselbe völlig ausgestorben, wenn sie nicht in der Herstellung von Ordensdekorationen ein kümmerliches Dasein gefristet und ihre Traditionen einigermaßen bewahrt hätte. Somit haben diese Werke der Kleinkunst, welchen sonst gerade vom künstlerischen Standpunkte aus nicht mit allzu viel Achtung begegnet zu werden pflegt, innerhalb des Kunstgewerbes eine schöne, wenn auch nicht beabsichtigte Mission erfüllt. Während von unseren Schmucksachen, Uhren und Tabaksdosen, die Farbe verschwand und statt deren höchstens noch die Gravirung beibehalten wurde, behielten die Ordenszeichen aus der Nothwendigkeit, den in früheren Jahrhunderten gestifteten gleich zu bleiben, die verschiedenen Arten des email translucide und der Emailmalerei bei, und wenn wir jetzt diese Künste wieder beleben wollen, so haben wir an den Kräften, welche für diesen Zweig der Goldschmiedskunst gearbeitet haben, ein geübtes und brauchbares Contingent.

In neuester Zeit geht die Wiederbelebung der alten Technik auf allen Punkten vor sich. Das Erfreulichste ist die Wiederaufnahme der Limousiner Arbeit des 16. Jahrhunderts der oben geschilderten Grisaillemalerei. Wenn früher das Email Lehrmeister des Porzellan geworden, so hat jetzt das Porzellan seinen Dank zurückerstattet. Man war im Anfang der sechsziger Jahre darauf gekommen, die sehr schöne Dekoration der alten Limousiner Schmelzarbeiten für Porzellan zu verwenden; Figuren in Weiß und Grau auf dem tiefblauen Grunde, welchen das Porzellan in so köstlicher Weise hergiebt, wurden beliebt. Man ahmte nicht

die alte Technik nach, sondern suchte nur dieselbe malerische Wirkung durch einfache Malerei zu erzielen. In der Porzellanmanufaktur zu Sèvres gingen hieraus die Versuche hervor, nun auch wirkliches Email auf Kupfer in der alten Art herzustellen. Auf der Pariser Ausstellung von 1867 waren die ersten Versuche, etwa ein halbes Dutzend kleiner Plättchen, ausgestellt, die Arbeiten eines in Sèvres beschäftigten Malers, und jetzt in Wien stehen wir bereits einer vollständig entwickelten Technik gegenüber. Mehrere Pariser Fabrikanten haben vortreffliche Stücke dieser Art hergestellt, und zwar nicht als einzelne Raritäten, sondern als eine Waare, die in beliebiger Zahl geliefert werden kann. Das weitaus Vollendetste dieser Art ist erst im Verlauf der Ausstellung hinzugekommen, steht aber leider den Blicken des größeren Publikums völlig entzogen. Es sind Platten zur Ausschmückung eines Kamines, welche von Barbedienne in Paris verfertigt sind. Wenn die Namen Barbedienne und Christofle bei der Besprechung der neueren Metallarbeiten so häufig erwähnt werden müssen, so sei hier bemerkt, daß es sich nicht etwa um zwei gottbegnadete Arbeiter handelt, die auf allen Gebieten der Metallindustrie das Beste leisten, Christofle und Barbedienne sind vielmehr zwei große, intelligente Unternehmer, welche die besten Kräfte Frankreichs sich dienstbar zu machen wissen. Sobald Jemand mit einer besonderen Kunstfertigkeit im Gebiete der Metalltechnik hervortritt, so findet er an einem der Beiden den Unternehmer, welcher die Ausbildung derselben in die Hand nimmt und der neuen Waare den Weltmarkt eröffnet. Die erwähnten Platten, völlig in Art des alten Limousiner Emails in Grisaille auf dunklem Grunde gemalt, sind so außerordentlich schön, daß sie ihre alten Vorbilder weitaus übertreffen und zu den Zierden der ganzen Weltausstellung gehören.

Noch sei hier eine wunderliche Erscheinung erwähnt. Bereits viele Jahre bevor Lepec und der Sèvres-Maler Meier mit

ihrem Email auftraten, kamen in dem Kunsthandel Fälschungen der alten Limousiner Emaillen vor, welche völlig in der alten Technik und so geschickt gearbeitet waren, daß vielfach Betrügereien damit ausgeführt werden konnten. Für das moderne Kunstgewerbe aber waren diese Kräfte nicht nutzbar gemacht. Es wäre interessant, zu erfahren, wie weit die neuen, jetzt ausgestellten Arbeiten im Zusammenhange mit jenen Fälschungsversuchen stehen. Unter den Arbeiten des einen sehr anerkannten französischen Fabrikanten glaube ich völlig die Art mehrerer mir bekannter Fälschungen wiederzufinden, und so wäre hier wieder einmal aus der Antiquitäten-Liebhaberei heraus eine Bereicherung des modernen Kunstgewerbes entstanden, während doch die modernen Kunsthandwerker es so sehr lieben, auf die Antiquitäten-Liebhaberei zu schelten und das Interesse unserer kunstliebenden Kreise einzig für ihre Erzeugnisse in Anspruch zu nehmen sich bestreben. Ich habe schon an einer anderen Stelle erwähnt, wie in Italien die Holzintarsia auf demselben Wege neu belebt worden ist. Ebenso wurzelt die moderne Majolikamalerei Italiens auf dem nutzbringenden Boden des Fälschergewerbes. Ich möchte auch daran erinnern, daß bis vor Kurzem in Hamburg ein Mann thätig war, alte venetianer Gläser zu imitiren und es hierin so weit gebracht hatte, daß man schon ein recht geübtes Auge haben mußte, um sich nicht täuschen zu lassen. Bei Magdeburg wurden die verwickeltsten venetianischen Glaskunststücke sehr geschickt, wenn auch in schlechten Farben ausgeführt, und so hatten wir mitten in Deutschland die Möglichkeit einer hohen künstlerischen Glasindustrie. Dieselbe wurde aber nicht ausgebeutet, so daß wir jetzt auf diesem Gebiete völlig hinter den Venetianern und anderen zurückstehen.

Dieses Kapitel ist mit den vorstehenden Notizen noch keineswegs abgeschlossen. Ich könnte noch einen vortrefflichen Kölner Goldschmied erwähnen, der leider in Wien nicht vertreten ist,

dessen frühere Arbeiten sich als mittelalterliche in den Sammlungen von Paris und London befinden. Auch von den Arbeiten des großen Wiener Goldarbeiters Ratzersdorffer hat so manches Stück einen Ehrenplatz unter den Werken des 15. und 16. Jahrhunderts in berühmten Museen erhalten. Ratzersdorffer hat in der Ausstellung eine äußerst beachtenswerthe Kollektion von Arbeiten, die fast sämmtlich nach alten Vorbildern gefertigt sind. Die prachtvollen Schmuckgeräthe der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, die großen, in Krystall geschnittenen und in Gold und Edelsteinen gefaßten Kannen und Schalen, die Schmucksachen aus bunten Steinen und Schmelzarbeit reich und köstlich zusammengesetzt, dies Alles weiß Ratzersdorffer mit größter Feinheit und Zierlichkeit wieder nachzubilden. Die verschiedenen Arten des Email auf Gold, auf Silber, durchsichtig, opak und in zierlichster Miniaturmalerei finden sich bei ihm vertreten. Seine Arbeiten halten sich bis jetzt noch vorwiegend an die alten vorhandenen Modelle, die er zwar nicht sklavisch kopirt, aber doch stark benutzt. Die Kunstfertigkeit, welche an diesen Vorbildern erstarkt, ist aber auch für alle modernen Aufgaben auf das Vortheilhafteste zu verwenden. Ein schönes Zeugniß dafür legen Ratzersdorffer's Bronzearbeiten ab, an dem prachtvollen Tafelaufsatze von Krystallglas, welchen Lobmeier im Auftrage des kaiserlichen Hofes angefertigt hat: an einer großen Schale dieses Aufsatzes, dem Mittelstücke des Ganzen, befinden sich zwei Henkel in vergoldeter und emaillirter Bronze nach Entwürfen von Stork, welche in Zeichnung, Modellirung und Ausführung dem Besten nahe kommen, was uns die Blüthezeit der Renaissance überliefert hat, ja in der Reinheit der Komposition sogar noch über demselben stehen.

VIII.

Goldschmuck.

Bei der koloristischen Richtung, welche in alle Zweige unseres Kunstgewerbes so siegreich Einzug hält, ist es sehr merkwürdig, daß die doch einmal vorhandene Geschicklichkeit in der farbigen Behandlung der Metalle, besonders in der Schmelzarbeit, für Schmucksachen noch so wenig Anwendung findet. Man sieht zwar bereits häufiger wieder eine in Schmelz ausgeführte Uhrkapsel oder ein Medaillon mit zierlicher Miniaturmalerei, für die große Menge der Schmucksachen wird es aber noch kaum benutzt. Die köstlichen phantasiereichen Vorbilder der Renaissanceperiode werden in unedlem Metall und dem sogenannten kalten Email, wie bereits erwähnt, vielfach nachgeahmt. Man sieht in dieser Arbeit ganz reizende Stücke, die aber zu vergänglich und nicht gut genug durchgeführt sind, als daß sie einen dauernden Werth hätten.

Das einzige Land, welches gediegenes, buntfarbig behandeltes Gold und Silber eingeschickt hat, ist Rußland. Die Geschicklichkeit und der Geschmack der russischen Juweliere ist staunenswerth. Ihre Arbeiten müssen ohne Bedenken als die besten ihrer Art auf der Weltausstellung bezeichnet werden. Diese Erscheinung ist um so auffallender, als im Uebrigen sich im russischen

Kunstgewerbe zwar vieles Interessante und Zukunftversprechende, aber doch wenig von wirklich eleganter Vollendung zeigt. Moskauer Goldschmiede haben Schmucksachen ausgestellt, Diademe, Halsbänder, Medaillons und Anderes, welche den ganzen Farben- und Formenreichthum der köstlichsten Werke des Orients und der Renaissance enthalten: leichtbewegtes, geschmackvoll gebogenes Rankenwerk mit goldenen Blättern, die Blätter in leuchtenden, bunten Farben emaillirt, dazwischen Perlen und Edelsteine mit erlesenstem Geschmack gewählt und eingereiht: das Alles steht inmitten unserer nüchternen und farbenarmen Juwelierkunst so vollständig, so harmonisch in sich abgeschlossen da, als ob wir mitten in der Zeit der höchsten Kunstblüthe lebten. Auch nur annähernd ähnliche Arbeiten sind auf der Ausstellung nicht vorhanden. Von hervorragenden französischen Juwelieren wird wohl gelegentlich ein Stück in demselben Sinne ausgeführt, es bleibt aber vereinzelt. In der ungarischen Abtheilung befinden sich Schmuckstücke für die Ausstattung der magyarischen Nationaltracht, welche im Charakter den russischen ähnlich, in der Ausführung weit unbedeutender sind. Ich möchte hier noch erwähnen, daß nach einer Notiz von Jakob Falke in seinen Berichten über die Pariser Ausstellung in Stuttgart bunt emaillirte Sachen von höchstem Geschmack für den Export nach Südamerika angefertigt werden. Diese Arbeiten, welche schon in Paris fehlten, scheinen leider in Wien auch nicht ausgestellt zu sein.

Es ist sehr auffallend, daß sich augenblicklich in der Goldschmiedekunst, soweit dieselbe sich auf Schmuckgegenstände erstreckt, eine andere Richtung bemerkbar macht, als in allen übrigen Theilen des Kunsthandwerks. Während man auf allen übrigen Gebieten die strenge Zeichnung eher vernachlässigt und auf eine malerische Gesammtwirkung hinarbeitet, während man sich besonders frei zu machen sucht von der ernsten, keine phantastischen Ausschreitungen duldenden klassischen Richtung, welche den An-

fang unseres Jahrhunderts beherrschte, sehen wir in der Goldschmuckarbeit das direkte Gegentheil. Der Goldschmuck, besonders der von gewöhnlicherer Arbeit, war merkwürdigerweise von dem Klassizismus wenig beeinflußt worden. Die üblichen Brochen und Ohrringe behielten im Ganzen die schnörkelhaften Formen des vorigen Jahrhunderts bei, nur daß dieselben sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr verschlechterten, statt durch Handarbeit durch Pressung hergestellt wurden und schließlich in jene unverständliche barbarische Mißgestalt ausarteten, welche unsere gewöhnliche Dutzendwaare dieser Art bis auf den heutigen Tag noch zeigt. Wenn einmal etwas Neues erfunden wurde, so waren es Absurditäten: Hufeisen, Käfer und Streichhölzer als Brustnadeln, Vogelnester als Ohrringe und Aehnliches mehr.

Eine Besserung dieses Zustandes begann erst vor nicht viel mehr als zehn Jahren, als Castellani in Rom nach altgriechischem Goldschmuck zu arbeiten anfing. Bereits bei der Besprechung der nationalen Hausindustrie war Veranlassung gewesen, auf diese Werke hinzuweisen, die mit Benutzung der Kräfte, welche in Italien noch in alter Tradition fortleben, sich an den herrlichsten Vorbildern, die in griechischen und römischen Gräbern gefunden wurden, heranbildeten. Durch diese Arbeiten wurde man zuerst wieder darauf aufmerksam, daß ein vernünftiges Formengesetz auch in den leichten spielenden Zuthaten des Schmuckes zu walten habe. Man sah, mit welchem Geiste, mit welcher spielenden Anmuth die Griechen auch diesen Theil der Kunst ausgebildet, wie sie ihm die höchste Sorgfalt zugewendet hatten, und beschämt mußten wir die Barbarei unserer Zustände fühlen, in welcher trotz aller Monumentalbauten und großer statuarischer Werke diejenigen Arbeiten dem leeren Prunk und der Handwerksmanier preisgegeben werden konnten, welche dazu bestimmt waren, das Edelste auf Erden, das Antlitz des Menschen, einzurahmen und zu schmücken.

Erst bei den Griechen sahen wir wieder, wie das Diadem als graziöse Bekrönung des menschlichen Hauptes von dem zarten Reifen aus die emporblühenden zierlichen Palmetten entsendet, wie in den Ohrringen Blüthen und schwebende Gestalten leicht beschwingter Eroten und Victorien hingen, wie die Halskette in zarter Fühlung sich der Wölbung des Nackens anzupassen bestimmt war und mit zierlich ausgearbeitetem Behange und spielendem Netzwerk den Uebergang vom Halse zum Körper halb bezeichnete und halb verbarg; wie das Armband und der Ring als leicht geringelte Schlangen sich um die Glieder legten, wie sich der Gürtel aus festen Gliedern fügte und wie der Knopf der Nadel als volle Blüthe oder als Kopf eines schönen Götterbildes sich gestaltete. Immer verschieden in der Form, aber immer gleich in der Anmuth, in stetiger Verbindung der künstlerischen Zweckmäßigkeit und der Schönheit, wurden diese Arbeiten, die nach fast zweitausendjährigem Schlummer aus der Grabstätte der Todten wieder an's Licht gezogen wurden, die Vorbilder und leitenden Regeln für die Reinigung unseres tief versunkenen Kunstgeschmackes, und so überzeugend wirkten diese Stücke, daß selbst jetzt, da sich die allgemeine Richtung mit ungerechtem Uebermuthe von dem reinen Hellenismus abzuwenden liebt, diese Kunstwerke als die absolut mustergültigen und sogar die Mode beherrschenden dastehen.

Ganz ohne antiquarischen Beigeschmack ist aber auch diese Richtung der Goldschmiedekunst, welche nur nach den Regeln des geläuterten Geschmackes zu gehen scheint, nicht geblieben. Man begnügte sich nicht damit, die griechischen Werke als die absolut schönsten und vorbildlichsten nachzuahmen, auch die weit ungeschickteren Stücke etruskischer Kunst, welche in den Gräbern Toskana's gefunden werden, kommen ihres Alters wegen zu derselben Ehre und mancherlei Unförmliches wird mit großer Gewissenhaftigkeit nachgebildet. Ja man geht noch weiter und

ucht selbst die Werke der römischen Kunst und sogar keineswegs der besten Zeiten derselben wieder darzustellen. Die ungeschickt gezeichneten Mosaiken der Verfallzeit werden getreulich kopirt, während man in diesem vortrefflichen Material und dieser ausgebildeten Technik die allerschönsten und reinsten Ornamente wiedergeben könnte. Selbst der byzantinischen Zeit wird der künstlerische Tribut entrichtet. Der Duca di Sermoneta, der bekannte Archäologe, welcher auf diesen Zweig des Kunsthandwerks vielfach Einfluß übte, scheint zu denjenigen zu gehören, welche in den byzantinischen Formen mit ihrer starren Regelmäßigkeit etwas Feierliches und religiös Erhabenes sehen. Diese Anschauung hat für die monumentale Ausstattung großer Hallen etwas sehr Berechtigtes; wenn dagegen die unbeholfene Geradlinigkeit in die kleinen Schmucksachen übergeht und die schroff gezackten Linien für Diademe und Ohrgehänge verwendet werden, so haben wir dies sicher als einen stilistischen Mißgriff zu bezeichnen.

Wir sehen also auch hier im Ganzen dieselbe Erscheinung, welche wir auf anderen Gebieten des Kunstgewerbes beobachten konnten, daß man vorerst die alten Vorbilder ohne allzustrenge Kritik nachahmt. Es ist ein glücklicher Zufall mit im Spiele, wenn gerade die Italiener auf das Beste dieser Art, auf das Griechische gekommen sind. Der auf allen Gebieten zu verzeichnende Vortheil, das Wiedererwecken der alten technischen Geschicklichkeit, muß auch hier als wichtige Errungenschaft in erster Reihe betont werden. Die Feinheit dieser Arbeiten in den zartest geschlungenen Ketten, den zierlich sich anschließenden kleinen Blüthen, in den fein durchciselirten freischwebenden Figürchen ist ganz unübertrefflich. Als neuestes Resultat dieser Wiederbelebungsarbeiten ist von der Wiener Ausstellung zu verzeichnen, daß Castellani jetzt das seit fast zweitausend Jahren verlorene Geheimniß des gekörnten Goldes wiedergefunden hat. Die antiken

Schmucksachen zeigen nicht selten über die ganze Fläche hin oder an einzelnen Theilen einen ganz feinen körnigen Ueberzug, als ob das Stück mit den zierlichsten Goldperlen dicht besetzt wäre. Castellani ist hier in Wien zum ersten Male im Stande gewesen, moderne Arbeiten auch in dieser Technik vorzuführen.

Der Abstand zwischen diesen italienischen Arbeiten und den übrigen europäischen, besonders der deutschen Goldschmiedswaare und den Schmuckgegenständen kann nicht groß genug gedacht werden. Bei einer Reform unserer Arbeiten handelt es sich übrigens nicht nur darum, die bessere Zeichnung einzuführen. Es gehört eben eine ganz andere Art der Arbeit dazu, um ein streng stilisirtes Stück, als um ein Stück von derartig wüsten Formen herzustellen, wie sie jetzt in Deutschland üblich sind. Wenn man sich mit den modernen Barokschnörkeln, Blumen und Blättern begnügt, so kommt es nicht darauf an, ob ein derartiges Blatt um die Breite eines Stichels länger oder kürzer ist, ob der Schnörkel sich etwas mehr nach rechts oder nach links biegt, hier ist der leichtfertigen Arbeit Thür und Thor geöffnet. Das streng gezeichnete, gut stilisirte Stück verlangt dagegen die größte Gleichmäßigkeit, Feinheit und Sauberkeit in der Ausführung, es verlangt vor Allem durchgehends Handarbeit und geläuterten Geschmack auch des Arbeiters und nicht nur des Zeichners. Das Alles sind Eigenschaften, die sich einem verkommenen Handwerke nicht durch bloße Vorbilder, sondern nur durch emsige Erziehung wieder beibringen lassen.

Wenn man übrigens nach Vorbildern für Goldschmuck in reinem Geschmacke sucht, so ist man doch nicht so ausschließlich auf die zufälligen Funde in griechischen Gräbern angewiesen. In wunderbarer Reinheit und Schönheit finden sich die großen Anschauungen, welche die antike Formgebung in diesem Fache beherrschen, noch jetzt in dem alten Wunderlande Indien lebendig. Weit weniger fein in der Ausführung, mehr auf malerische

Wirkung als auf scharfe und plastische Durchführung des Details gerichtet, sind diese Stücke in ihrer Anlage und Verwendung der Mittel den antiken völlig gleichstehend: dieselben festgefügten Ketten mit herabhängendem frei schwebenden Schmuck, dieselben Armbänder in schuppenförmigen Gliedern oder als Schlangenreifen gestaltet, dasselbe Netz- und Kettenwerk, derselbe Gegensatz zwischen kräftig gebildetem Hauptstück und leicht spielenden Zuthaten.

Es wäre in hohem Grade interessant gewesen, wenn wir auch aus Persien und den anderen vorderasiatischen Ländern, in welchen die Keime der europäischen Kunst gepflegt wurden, die Proben der jetzt bestehenden Arbeiten erhalten hätten. Leider aber scheint von Goldschmuck aus jenen Gegenden nichts vorhanden zu sein. Die einzige Stätte, an der vielleicht etwas zu finden gewesen wäre, der Schatz des Sultans, ist leider für eine nutzbringende Besichtigung nicht vorhanden, er wird nur an einigen Tagen der Woche während einer bestimmten Stunde gezeigt und dann ist der kleine Pavillon innen und außen derart von einer neugierigen Menge umlagert, daß es mir nicht möglich gewesen ist, das Ausgestellte mit einiger Genauigkeit zu sehen. Anfragen und Beschwerden bei der türkischen Kommission scheitern an jener Gemüthsruhe, welche eine so glückliche und dauerhafte Eigenschaft dieses Volkes ist.

Uebrigens sind die guten Traditionen des Goldschmuckes auch in Europa selbst noch keineswegs ausgestorben. Besonders haben sich in der Filigranarbeit die reizendsten Motive erhalten, welche den besten Antiken in der Erfindung ganz gleich stehen. Die Filigranarbeit ist wieder einmal ein recht belehrendes Beispiel dafür, wie gerade die enge Beschränkung einer Technik heilsam wirkt auf die künstlerische Gestaltung innerhalb derselben. Man kann mit den feinen zusammengelötheten Silberfäden nicht gut etwas anderes herstellen, als kleine gewundene Schnecken und Schnörkel, Flechten und leicht gebogene Blätter, die sämmt-

lich in ganz klein gegliedertem Muster gehalten werden müssen. Thörichte Ausschreitungen, wie sie gelegentlich versucht worden sind — man sieht sogar eine Art von Büste in Filigran gearbeitet — erweisen sich ohne Weiteres als so absurd, daß sie nicht zum Ausgangspunkte einer falschen Richtung werden können. So sehen wir überall, wo noch von Alters her die Filigrantechnik sich bewahrt hat, vernünftige, geschmackvoll angeordnete Muster. Am bekanntesten sind bei uns die Arbeiten von Genua, die auch auf der Wiener Ausstellung reichlich vertreten sind. Diesen wird aber der Rang streitig gemacht durch die Filigrane von Portugal, an denen leichte Anklänge aus der maurischen Periode der spanischen Halbinsel haften. Sehr Geschmackvolles ist auch von Norwegen gekommen. Besonders haben diese Arbeiten neben den eigentlichen Gliedern und Sternen von Filigran auch die frei hängenden Kettchen mit kleinen angehefteten Kreuzen und ähnlichen Stücken, ein Motiv, welches die Antike und der Orient so reichlich verwerthet.

Die Skandinavier haben übrigens auch in der antiquarischen Richtung des Goldschmuckes etwas geleistet. Wie dem Süd-Italiener die hellenischen Grabstätten, so geben dem Nordländer die Hünengräber ein Material eigenartig gestalteter goldener Schmucksachen. Diese Ringe und Spangen hat man jetzt zum Vorbilde genommen und in Kopenhagen recht gute Neuarbeiten in diesem Stil geliefert. Die Motive an den Originalen sind gut, gedrehte Bänder in eigenartigen Verschlingungen, die Arbeit ist der Kulturstufe der altnordischen Völker entsprechend nicht allzu fein. Es wäre nicht unbedingt nöthig, daß man diese Stücke nun auch in dieser etwas groben Fügung nachahmte, es beruht auf derselben freilich viel von ihrem kräftigen Charakter, aber für besonders feine Stücke ließen sich diese Motive doch noch reicher und zierlicher gestalten, als es bis jetzt geschieht. Es ist dies übrigens das erste Beispiel, daß Dänemark, welches sonst in seinem Kunst-

gewerbe durch den Einfluß von Thorwaldsen auf jenem rein griechischen Standpunkte aus dem Anfange des Jahrhunderts stehen geblieben ist, sich von dem importirten Hellenismus zu befreien und auf vaterländische nordische Vorbilder zurückzugreifen sucht.

Von besonderen Errungenschaften innerhalb der modernen europäischen Juwelierkunst wüßte ich nichts zu berichten. Als erfreulich ist zu bemerken, daß die ausschließliche Benutzung des Goldes etwas nachläßt und das Silber besonders in seinen verschiedenen Oxydfarben wieder in sein Recht tritt. Die Franzosen haben Uhrgehäuse und Aehnliches von durchbrochenem, schwärzlich oxydirtem Silber ausgestellt, welche an Feinheit der Zeichnung und Sauberkeit der Ciselirung nichts zu wünschen übrig lassen. Auch ist zu bemerken, daß manche Gegenstände, welche für die Goldschmiedekunst während unseres Jahrhunderts verloren gegangen waren, wieder für dieselbe zurückerobert werden. So macht man jetzt wieder jene Gehänge, die nach Art eines Schlüsselhakens am Gürtel befestigt werden und an einem etwa fingerlangen, bandartigen Streifen unten verschiedene Ketten haben, um verschiedenartige kleine Gegenstände daran befestigen zu können. Für diese nach alter Mode gearbeiteten Stücke pflegen auch die Muster von guter alter Art zu sein.

Das Gold selbst wird wieder malerischer behandelt als früher. Während man sich bis vor wenigen Jahren damit begnügte, das matte und blanke zu unterscheiden, allenfalls einen röthlichen oder gelben Ton herzustellen, so findet sich jetzt das Gold wieder in jener Behandlung, die unter dem Namen „en quatre couleurs“ bekannt ist, in gelben, rothen, grünen Tönen gefärbt.

Noch erfreulicher ist, daß die farbigen Edelsteine und Halbedelsteine wieder mehr zur Geltung kommen und den Diamant aus seiner Alleinherrschaft verdrängen. Nichts ist herrlicher, als jene ungarischen Opale, welche in allen Farben vom tiefsten

Dunkelgrün bis zum zartesten Gelbrosa in so köstlichen Exemplaren vorhanden sind, wie man sie wohl vorher niemals beisammen gesehen hat. Das Verwenden der farbigen Steine müssen unsere Juweliere freilich erst wieder lernen. In vollendeter Weise verstehen es augenblicklich nur die Russen, bei welchen der vom Orient genährte Farbensinn niemals ganz ausgestorben ist und deren emaillirte Goldsachen ja auch die übrigen europäischen weit übertreffen. Ein Moskauer Goldschmied hat einen Kopfputz ausgestellt, bestehend aus einem Fliederzweige, welcher als Fassung von Edelsteinen das Geschmackvollste ist, was ich jemals gesehen. Die Fliederblüthchen bestehen aus kleinen Amethysten, die Blätter aus kleinen Diamanten. Die sämmtlichen hier verwendeten Steine sind nicht besonders werthvoll, aber ihre Wirkung ist unvergleichlich. Sämmtliche Steine sind in feinen Golddraht gefaßt und so leicht und zierlich an einander gereiht, die Fügung der ganzen Blüthe ist so klar und durchsichtig, das Ganze so leicht schwebend und von schimmerndem Glanze übergossen, daß man fast vergißt, daß man es mit einem Werke menschlicher Geschicklichkeit zu thun habe, und das Ganze wie eine märchenhaft gewachsene Blüthe ansieht.

Der Diamant in dem streng symmetrischen Schliffe, welchen das Abendland ihm zu geben pflegt, und mit seiner Farblosigkeit giebt der gestaltenden Phantasie geringe Nahrung; sobald man ihn, besonders die größeren Steine zu mehr organischen Gestaltungen vereinigen will, so verliert er den besten Theil seiner Wirkung. Die Diamanten müssen als Sterne im einsamen Glanze in sich selbst abgeschlossen dastehen, selbst die kleinen werden in der Anordnung als Ringe, Kränze oder Füllung einer Fläche am Besten zur Geltung kommen. Mit den bunten Steinen dagegen, welche sich in festen Konturen abzeichnen, und welche auch nicht so werthvoll sind, daß man nicht der Form zu Liebe etwas von dem Materiale opfern könnte, soll man mehr ausrichten. Aus

ihnen kann die spielende Phantasie wunderliche Blüthen und phantastische Geschöpfe gestalten. Während bei den Diamanten die Fassung möglichst verschwinden muß, wird bei den bunten Steinen Gold und Silber hinzutreten, die Emaillen mit ihrer reichen Farbenskala werden die verschiedenen Steine vermittelnd zusammenfassen.

Auch für die Bearbeitung der Perlen müßte nach dieser Richtung hin eine Bereicherung der Mittel eintreten. Innerhalb unserer strengen Regelmäßigkeit hat nur die ganz runde Perle einen Werth; die mißgestalteten oder in einander verwachsenen sind unverwendbar. Gerade aber aus diesen Naturspielen heraus hat die Renaissance ihre reizendsten Schmuckstücke geschaffen. Die wunderlichen Bildungen reizten die Phantasie an, man fand in ihnen den Körpertheil einer menschlichen oder thierischen Figur und ersetzte das Fehlende durch Gold und Schmelzarbeit, wobei das Nacktbleiben der durch Perlen gebildeten Theile in graziöser Weise motivirt werden mußte. Von Arbeiten dieser Art besitzt die kaiserliche Schatzkammer in Wien köstliche Stücke.

Die ganze hier geschilderte Richtung ist der griechischen prinzipiell entgegengesetzt. In der griechischen Kunst wird die künstlerisch zweckmäßige Form des Schmuckstückes zur Geltung gebracht, aus ihr erwächst organisch und folgerichtig die Ornamentation. Die bunten Renaissancearbeiten sind ein phantastischer Schmuck, der sich an eine einzelne Stelle der Gewandung oder des Körpers anheftet, ohne daß seine Gestaltung wesentlich durch seine Bestimmung bedingt wäre. Es sind daher auch meist Agraffen, Gehänge und ähnliche Stücke, die man ebensowohl an den Hut, als an die Brust, als an die Schulter heften kann. Hiermit soll übrigens keineswegs gesagt sein, daß die formverständige Ausbildung der Ketten und anderer Theile nicht auch in der Renaissance geübt wäre. Die eigentlichen Prachtstücke aber bewegen sich in unbestimmten Formen und sind mehr um

ihrer selbst willen da. Das moderne Kunsthandwerk könnte wohl den Versuch machen, beide Richtungen mit einander zu vereinigen und die strenge Fügung antiken Schmuckes mit dem reichen Glanze der Renaissancewerke zu verbinden.

Außer den bunten Steinen haben uns überseeische Länder noch allerlei andere farbige Zusätze zur Juwelierarbeit geliefert. Brasilien stellt aus seinen glänzend leuchtenden Käfern farbenschillernde Halsketten zusammen. Freilich hat man die Brasilianer in der Wiener Ausstellung sammt ihrem ganzen Krame an Käfern, Federn, Vögeln ein wenig in Verdacht, französische Blumenmacherinnen zu sein; aber ihr Material ist doch vorwiegend fremdländischer Natur. Eine viel geschmackvollere und mehr künstlerische Verwendung der schönfarbigen Federn findet sich bei den Chinesen, welche mit denselben die kleinen Flächen der in Gold gearbeiteten Ornamente ihres Kopfputzes bedecken und hierdurch eine dem Email ähnliche, aber reichere Wirkung erzielen. Aus feinen Muscheln weiß das spanische Landvolk sehr zierliche Schmucksachen herzurichten.

Die Korallenarbeiten aus Genua und Neapel sind bekannter, auch für sie wäre statt der ewigen Perlen die Einführung der Renaissancetechnik sehr ersprießlich. Was für reizend wunderliche und phantastische Gebilde müßten sich aus den seltsam gewachsenen Korallenzweigen herstellen lassen, wenn ein phantasiereicher Künstler sich dieses Materials bemächtigte und es durch Zusatz von Metall weiter ausbildete! Jedenfalls ist nichts thörichter als die Art, wie jetzt die Genueser ihr Material verderben, gerade wenn sie etwas recht Schönes darstellen wollen. Es erscheint ihnen immer als ein besonderer Triumph, aus der Koralle irgend eine naturalistische Figur, eine Statuette, eine Büste oder eine Gruppe zu gestalten. Es liegt ja auch sicherlich darin ein künstlerischer Reiz, in den Zufälligketen des Materials die nöthige Masse zu erkennen, in welcher eine bestimmte Figur

als herstellbar gleichsam verborgen ruht. Sobald aber das Stück fertig ist, hört für den Beschauer der Reiz auf, da man die Gestalt, welche die Koralle vorher hatte, nicht kennt. Etwas ganz Anderes ist es mit den Arbeiten der Elfenbeinschnitzer des 17. Jahrhunderts, welche sich in ähnlicher Weise bemühten, für den gegebenen Umfang des Zahnes eine möglichst reiche Gruppe zu komponiren, welcher man den Zwang, aus dem Kontur nicht heraustreten zu können, nicht ansah. Hierdurch wurde eine Komposition von geschlossener pyramidaler Form bedingt. Dem Beschauer ist außerdem die einfache Gestalt des Elfenbeinzahns gegenwärtig und er kann seine Freude an dem gelungenen Werke haben. Bei der Koralle fallen alle diese Vortheile fort und man sollte daher die Bildschnitzerei in diesem Materiale unterlassen. Will man sie betreiben, so soll man sich an das phantastische Genre halten, den wunderlich gezackten Zweig als solchen bestehen lassen und nur die Enden und Knorren nach der Anregung, welche sie durch ihre natürliche Form geben, umgestalten, etwa in der Art, wie man im vorigen Jahrhundert aus den Rehkronen Messergriffe gestaltete, indem man den krausen Rand derselben bald als Bart, bald als Perrücke, bald als Halskrause stehen ließ, in welche hinein man aus dem weichen Kern wunderliche Gesichter schnitzte.

Es giebt noch sehr Vieles, was wir mit großem Nutzen von den alten Vorbildern lernen können, gerade auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst und den von ihr abhängigen Künsten. In der Bearbeitung und Benutzung der Edelsteine ist die Wiedereroberung der alten Techniken noch lange nicht soweit vorgeschritten, als etwa in der Möbelindustrie oder Kunsttöpferei. Hier ist noch ein großes Feld der Arbeit zu bestellen.

XI.

Weberei.

In keinem Gebiete der Weltausstellung ist das Mißverhältniß zwischen dem beanspruchten Raume und der vorgeführten Leistung so groß als auf dem der Weberei. Jedes der größeren industriellen Länder hat lange Höfe und Gallerien mit Produkten der Weberei angefüllt, besonders ist die deutsche und die österreichische Abtheilung fast erdrückt von den Schränken mit Leinwand, Tuch, Kattun und anderem billigen Material. Für die Beschickung einer Weltausstellung mit derartigen Waren läßt sich kein vernünftiger Grund absehen. Die Güte und Preiswürdigkeit dieses Materials offenbart sich doch Niemand anderem als dem berufsmäßigen Händler; für diesen ist aber anderweit viel besser gesorgt, als es auf der Weltausstellung der Fall sein kann. Tuch und Leinwand sind so überaus leicht in kleinen Probeabschnitten versendbar, der Handelsverkehr ist durch die jährlichen Messen derart geregelt, der Artikel selbst seiner gemeingültigen Beschaffenheit wegen so zur internationalen Tauschware geworden, daß es wohl kaum irgend einen namhaften Händler giebt, welcher nicht durch Fabrikanten und Agenten reichhaltiger und gründlicher mit Stoffproben und Preisverzeichnissen versehen würde, als dies auf der Ausstellung möglich ist.

So konnte man denn auch weder in Wien noch früher in London und Paris jemals andere Besucher in diesen Gallerien sehen, als jene unglücklich gewissenhaften Menschen, die alles gesehen haben müssen und verzweifelnd an den Hunderten von Schränken entlang laufen, aus deren jedem ihnen wieder und immer wieder die Leinwandballen und die herabhängenden Bukskins in unbestimmten Schattirungen entgegenstarren.

Die Franzosen sind auch hier gescheuter und geschmackvoller gewesen: sie haben von Stoffen nichts eingeschickt, als ihre Prachtstücke, die herrlichen Seiden- und Sammetwaren von Lyon, und diese Art von Ware ist auch die einzige, die auf eine Weltausstellung gehört. Die wirklich künstlerisch entworfenen und ausgeführten Stücke sind der Art, daß sie nicht in bloßen Mustersendungen ihren Ausdruck finden können, sie müssen den Händlern und, was noch wichtiger ist, sie müssen dem Publikum anschaulich vorgeführt werden.

Die Weltausstellung wird in diesem Gebiete für die Besucher den Nutzen haben, daß sie eine Fülle prächtiger Stoffe kennen lernen, von denen sie bis dahin gar nichts wußten, die sie daher in den heimischen Geschäften weder erwarteten noch verlangten. Dazu bedarf es aber nur eines verhältnißmäßig kleinen Raumes. Was hätte nicht allein die deutsche Abtheilung gewonnen, wenn es möglich gewesen wäre, den Ballast von mittelmäßigen oder gar schlechten Stoffen hinauszuwerfen, der sich jetzt so übermäßig breit macht. Ist es doch sogar einem Matratzenfabrikanten gestattet worden, sechs oder acht gemeine, mit weiß und roth gestreiftem Zeug überzogene Matratzen übereinander gethürmt mitten zwischen den eleganten Möbeln der Ausstellung anzubringen. Hier trifft der Vorwurf nicht sowohl die leitende Landeskommission, als das ganze Prinzip der kritiklosen Ausstellung, wonach eben Alles zugelassen wird, was sich meldet. Deutschland und Oesterreich zählen Hunderte oder Tausende von Ausstellern in der

Textilgruppe; wenn man Diejenigen auswählt, die wirklich berechtigt wären, der Schönheit ihrer Arbeit wegen auf der Ausstellung zu erscheinen, so würde es schwer sein, auch nur einige Dutzend zusammenzubringen.

Die kleineren Staaten wie Belgien und die Schweiz haben in ähnlichem Verhältniß Stoffe eingeschickt. Rußland und Italien sind sparsamer gewesen. England hat wenig eingeschickt, es müßte denn in irgend einem entlegenen Hofe oder Gange noch eine größere Kollektion verborgen stecken. Frankreich hat die erwähnte zweckmäßige Auswahl getroffen und bei einer mäßigen Zahl von Ausstellern fast nur Vorzügliches geliefert. Wie in den übrigen Kunstgewerben würde Frankreich auch hier zweifellos obenanstehen, wenn ihm nicht gerade für das Gebiet der Stoffe im Orient ein gefährlicher, ja geradezu unbesiegbarer Nebenbuhler erwüchse.

Schon bei der Besprechung des Verhältnisses der orientalischen Kunstweise zu der abendländischen war darauf hingewiesen worden, wie die ganze Behandlungsweise der Formen und Farben, welche den Orientalen eigenthümlich ist, ihre zweckmäßigste und berechtigste Verwendung in der Verzierung der Stoffe findet. Das bedeutungslose Ornament, welches sich in anmuthigen Linien bewegt, die spielend das Ganze erfüllen, ohne ihm eine bestimmte Richtung zu geben, dies Ornament, welches die organischen Formen der Natur nicht kopirt, sondern nur benutzt, um daraus phantastische Neubildungen zu schaffen, ist das geeignete, um einem Material zu dienen, das sich unterordnend einem fremden Körper anschmiegen soll. Dazu besitzt der Asiate noch die alten Farben in ihrer köstlichen milden Pracht und tiefen Sättigung. Mit dem feinsten, an der Natur gebildeten Sinne weiß er die verschiedensten Farben zusammenzustellen, so daß sie sich einander ergänzen und einheitlich zu einem Ganzen fügen. Mit seinen unvollkommenen Werkzeugen, seinen Webstühlen von einfachster uralterthümlichster Konstruktion stellt er schließlich Alles technisch voll-

endeter her, als wir es mit unseren ausgebildeten Maschinen vermögen. Unerreicht ist die Zartheit seiner Gespinnste, die ohne Spinnrad, ohne irgend welche weiteren Vorrichtungen mit der Hand von der Spindel heruntergedreht werden. Er weiß nicht nur die Leinen- und Seidenfäden kunstreich herzurichten, auch Gold und Silber fügt sich ihm willig in das weiche, faltige Gewebe ein und aus allen diesen Mitteln fertigt er die Stoffe in Mustern, die bald scheinbar einfach erfunden sind und doch so geistreich mit geringen Mitteln die glänzendsten Wirkungen hervorbringen, bald prachtvoll und großartig gezeichnet sind, mit phantastischen Figuren, Vögeln und Blumen überdeckt, wobei doch wieder Alles durch die Farbe geeinigt sich gleichmäßig dem Ganzen einfügt. Wie das Ohr gefüllt wird von den Klängen eines vollen Orchesters, das bald seine Kraft zu leisen Tönen bändigt, bald in mächtiger Fluth dahinrauscht, so wird hier das Auge erfüllt von der köstlichen Farbengluth, der Pracht, der Weichheit und dem Reichthum der indischen Stoffe, von denen trotz aller Verschiedenheit keiner den andern schädigt, so daß gerade aus ihrer Gesammtheit das wahrhaft köstliche Bild entsteht.

Was wir in dem indischen Hofe der Ausstellung sehen, das wiederholt sich in der türkischen und in der egyptischen Abtheilung: trotz mannigfacher Verschiedenheiten dasselbe Prinzip der ebenen, in der Fläche sich haltenden Zeichnung, der gleichmäßig abgewogenen Farbenstellung. Von Persien her sind vorwiegend Teppiche und Stickereien vorhanden, die eigentlichen Webereien dagegen nur spärlich vertreten. Es ist dies um so bedauerlicher, als einzelne Proben von Arbeiten aus Damaskus, welche sich in Wiener Bazaren befinden, das Schönste von dorther erwarten lassen.

Eine sehr merkwürdige, noch auf keiner bisherigen Ausstellung in gleichem Maße vorhandene Bereicherung innerhalb der Stoffmusterung der Orientalen hat die Wiener Ausstellung

durch die Sammlung von Batteks erhalten, welche die niederländische Regierung eingeschickt hat. Batteks sind die Zeuge, welche auf Java, Sumatra und den benachbarten Inseln durch ein eigenthümliches Verfahren gemustert werden und zwar so, daß jedesmal, wenn eine neue Farbe aufgetragen werden soll, der ganze Stoff mit Ausnahme der betreffenden Stellen mit Wachs überdeckt wird, so daß nur das offen bleibende Muster im Kessel die Farbe annehmen kann. Dies Verfahren wird mit demselben Stoffe drei-, viermal wiederholt, so daß eine bunte Musterung hergestellt wird, welche natürlich weder gleichmäßig in der Zeichnung, noch scharf in den Konturen ist, aber gerade durch diese entstehenden Zufälligkeiten einen besonders malerischen Reiz erhält, dessen Grundbedingung die sehr schmal angelegten und in harmonischen Farben gehaltenen Muster bilden. Dieser absonderliche Kunstbetrieb, dessen Produkte weitaus das Reizvollste sind, was sich an gefärbten und gedruckten Waren auf der Ausstellung befindet, ist bereits so gut wie ausgestorben. Die Holländer ahmen jetzt die Muster für den Export mit Druckwaren nach und sind dabei auf den eigenthümlichen Gedanken gekommen, den Druckwalzen eine schwankende Bewegung zu geben, wodurch im Muster Verschiebungen entstehen, welche denen der echten Batteks ähnlich sind.

Japan und China sind auf dieser Ausstellung vielleicht zum ersten Male in reichlicher Weise durch Seidenstoffe vertreten, während auf früheren Ausstellungen nur Lackwaaren, Bronze und allenfalls Stickereien vorhanden waren. Die Schönheit und Farbenpracht der chinesischen und japanischen Stoffe hat in Wien sehr überrascht; neben schreiend bunten Musterungen von scharfem Rothgold und lichtem Grün in der Art, die sich bei uns gewöhnlich als chinesisch vorzustellen liebt, finden sich Stoffe in den zartesten gebrochenen Tönen, auf das Anmuthigste mit Blumenranken, in Gold- und Silberfäden durchwebt. Japan in-

teressirt noch besonders durch die Ausstellung seiner Webstühle, welche unter den Händen japanischer Arbeiter in Betrieb sind und reich gemustertes Seidenzeug herstellen. Ueber dem Webstuhl sitzt dabei ein zweiter Arbeiter, welcher die einzelnen Fäden aufzuziehen, also das zu thun hat, was bei uns die durchbohrten Karten der Jacquardvorrichtung versehen. Die ausgestellten chinesischen und japanischen Waren sind aber noch keineswegs geeignet, eine genügende Vorstellung von dem wirklichen Reichthume dieser Länder innerhalb der Seidenweberei zu geben. Wir haben im vorigen Winter in Berlin eine kleine japanische Ausstellung des Konsuls Gaertner gehabt, auf welcher sich durchgehend schönere Stoffe befanden, als hier in Wien vorhanden sind, wohl bemerkt ebenfalls ganz neue, in beliebiger Masse herstellbare Stoffe. Durch eine der japanischen Gesandtschaften, welche vor einigen Jahren nach Berlin gekommen, sind ebenfalls, vorwiegend als Geschenke an den königlichen Hof, Prachtstoffe hierher gebracht, wie sie Wien nicht aufzuweisen hat.

Aber alle diese neuen Arbeiten werden weit übertroffen von dem, was die Chinesen und Japaner in früheren Zeiten, d. h. noch vor wenigen Jahrzehnten herstellten, ehe die Europäer in das Land gekommen waren und der Seidenindustrie durch das Aufkaufen der Rohseide und Einführen der billigeren europäischen Fabrikwaren einen so empfindlichen Stoß versetzt haben. Der deutsche Gesandte in Japan, der Ministerresident von Brandt, welcher mit feinstem künstlerischen Verständniß und großer Hingabe in Japan dafür thätig ist, die dortige Kunstfertigkeit für Deutschland nutzbar zu machen, hat vor Kurzem eine Sammlung von fast hundert Proben altjapanischer Seidenstoffe an das deutsche Gewerbemuseum zu Berlin geschickt, welche einen überraschenden, ungeahnten Einblick in den Erfindungsreichthum und Schönheitssinn dieser Völker eröffnen und auf einen uralten Zusammenhang

der chinesisch-japanischen Kunst mit der von Indien und Vorderasien hinzuweisen scheinen.

Bei den Stickereien und Teppichen der asiatischen Länder wird die Ueberlegenheit derselben vor den Europäern erst recht fühlbar, aber auch schon die gewebten Stoffe zeigen hinreichend, wie viel Europa auf diesem Gebiete von den Asiaten, selbst von ihren halbbarbarischen Stämmen, zu lernen hat.

Schon die antike griechisch-römische Kunst hat ihre Stoffmuster aus Asien bezogen, Byzanz ist auf demselben Wege vorgegangen, das romanische Mittelalter begnügte sich bis zum 14. Jahrhundert mit der einfachen Entnahme der fertigen Prachtstücke aus dem Orient, das gothische 14. und 15. Jahrhundert ahmte in seinen blühenden Webewerkstätten in Italien und Flandern die asiatischen Vorbilder fast ohne jede Abänderung nach. In der zweiten Hälfte des 15. und der ersten des 16. Jahrhunderts herrschte das aus dem orientalischen Ornamente entwickelte Granatapfelmuster, dann trat die Renaissanceperiode hemmend ein. Von den Gewandstoffen wurden die großgezeichneten Muster verbannt, um den edlen Faltenwurf nicht zu stören. So blieb der Kunstweberei nur die Wandbekleidung übrig. In dieser wurde in berechtigter Weise statt des ausdruckslosen arabischen Ornaments groß gezeichnetes, aufsteigendes Blatt- und Rankenwerk eingefügt und hierin — venetianische Sammettapeten und Aehnliches — das Vorzüglichste auf diesem Gebiete der Kunstweberei geschaffen.

Das 17. Jahrhundert konnte für die eng gefältelte spanische Tracht nur kleine Streublumenmuster gebrauchen, für Tapeten blieben die großen Blätter- und Rankenmuster des vorigen Jahrhunderts erhalten. Allmälig wurden sie immer reicher im spielenden Detail, mit dem Ende des 17. Jahrhunderts werden sie bereits mit ziemlich naturalistischen Blumen untermischt. Im 18. verdrängen die Blumen alle anderen Ornamente aus der

Kunstweberei vollständig. Auch für die Kleider, welche wieder in weiteren Falten getragen werden, benutzt man die Blumenmuster, und so herrschen dieselben ungestört bis zur französischen Revolution.

Um die Mitte des Jahrhunderts dringen auch chinesische Motive in die Musterung ein; besonders für Tapeten findet eine merkwürdige Verflechtung von Chinesen, Liebesgöttern, verschiedenartigen Emblemen und Blumen statt. Als man vor dem Ausbruche der Revolution bereits die Nüchternheit des Geschmacks als Heilmittel gegen die Schäden der Gesellschaft zu preisen anfing, kamen gerade zur rechten Zeit die gedruckten indischen und Kattune auf, welche meist auf weißem Grunde ein leichtes Muster von Streublümchen zeigen. Aus ihnen heraus entwickelte sich in Frankreich und England eine Kattundruckerei, deren kleingeblümte Muster charakteristisch für die Periode wurden und welche sich in immer schwächlicher verduftenden Farben bis in dieses Jahrhundert fortzog.

Mit den bunten, seidenen Prachtstoffen glaubte der Geschmack der Revolutionszeit gründlich aufräumen zu müssen. Brokat und Blumen verschwanden, statt dessen kam Rosa-Mousselin mit chokoladenbraunen Palmetten und für Prachtgelegenheiten rother Schweizer-Kattun. Im Nationalmuseum zu München hängt das Kleid, in welchem, ich weiß nicht welcher, bairische Fürst seine Gemahlin zum ersten Male gesehen hat. Es war um das Jahr 1800. Dies fürstliche, als Andenken bewahrte Gewand besteht aus rothem Kattun oder Mousselin, an den Rändern mit einer kleinen Zackenlinie von Messingflittern besetzt, ein Kleid, wie es jetzt einer Choristin auf der kleinsten Winkelbühne zu schlecht sein würde, und solche Stoffe wurden von denen getragen, welche fünfzehn Jahre früher alljährlich eine ganze Ladung der glänzendsten Silber- und Goldbrokate von Paris bezogen, deren Kleidung von echten Spitzen, Tressen, Goldstickerei und bunten

Steinen starrte. Die Oede, welche im Kunstgewerbe durch die französische Revolution geschaffen wurde, ist kaum auf irgend einem Gebiete so stark gewesen, als auf dem der Kunstweberei.

Für die anderen Kunstgewerbe hat die Herrschaft der Antike als Ersatz für den verlorenen Reichthum doch eine gewisse Reinigung der Form gebracht. Für Metall und andere plastische Arbeiten waren die Funde von Herkulanum und Pompeji, die gleichzeitig gefundenen griechischen Vasen eine ergiebige Formquelle geworden. Von den Gewandmustern der Antike dagegen wußte man nichts. Es galt für so selbstverständlich, daß die Antike nur einfarbige, womöglich weiße Kleider gehabt habe, daß jedes Muster der Gewänder als ein grobes Unrecht gegen den Geist der Kunst erschienen wäre.

Für die Tapetenstoffe traten die Muster ein, welche sich auf antiken Wandmalereien fanden; aber man schöpfte nicht aus dem reichen Quell der Dekorationsmotive, welche aus dem verschütteten Mauerwerke Pompeji's wieder an das Licht traten, man hielt sich an einige wenige Formen: Palmetten und Mäander, Mäander und Palmetten wieder und immer wieder! Dabei behandelte man diese Formen in der Zeichnung, als ob sie aus Stuck modellirt wären. Die Farben waren matt und charakterlos. Alle Kunstwebereien der napoleonischen Zeit gehören zu dem Traurigsten, was jemals aus gutem Material gemacht ist.

Die einzige Stätte, an welcher aus der klassischen Musterung heraus in der Kunstweberei etwas verhältnißmäßig Erfreuliches geschaffen wurde, war Berlin, wo die Traditionen jener Zeit bis heute fortleben. Aber die vortrefflichen Arbeiten Schinkel's und Bötticher's kamen nur für die Verwendung in den Berliner Schlössern zur Geltung und übten auf die Gesammtentwickelung des Gewerbes nicht den geringsten Einfluß aus.

Die Kunstweberei stand nach Ueberwindung der klassischen Alleinherrschaft völlig rathlos da und wußte sich kein anderes

Mittel, als wieder Blumenmuster herzustellen. Es entstand jene Musterung, in welcher wir noch mitten inne leben und welche auch auf der Wiener Ausstellung die breite Masse der Produktion noch vollständig beherrscht. Auch das 18. Jahrhundert hatte Blumen mit Vorliebe benutzt, aber es hatte doch verstanden, denselben in Zeichnung und Farbe eine Leichtigkeit und harmonische Gesammthaltung zu geben, die sie für dekorative Zwecke wirklich brauchbar machte. Dagegen hielten die Blumenmuster unserer Zeit sich mit phantasielosem und unfruchtbarem Naturalismus starr an die Erscheinungsweise jeder Blume und wußten nur Abbildungen blühender Gewächse zu geben, da, wo eine ornamentale Umgestaltung derselben nöthig gewesen wäre.

Man griff auch wohl über die Blumen hinaus und führte Figuren, Genrescenen, Thiergruppen, selbst Landschaften, Städteansichten, Porträts und Aehnliches derart in die Weberei und Stickerei ein. Die Abgeschmacktheit, Bilder, womöglich historischen Inhalts, auf die Stoffe zu bringen, ist noch keineswegs gänzlich ausgerottet. Die Wiener Ausstellung zeigt noch Tischtücher, nach Kaulbach'schen Bildern gewebt, selbst die Gefangennahme Napoleons bei Sedan ist in halblebensgroßen Figuren als Muster eines Damasttischtuches vorhanden, ganz zu schweigen von den Löwen- und Tiegerjagden auf Teppichen und anderem groben Unfuge mehr. Derartige Ausschreitungen dürften bereits dem Urtheile des guten Geschmacks verfallen sein. Wenn auch mancherlei der Art noch gemacht wird und sich auch schließlich ein Publikum dafür findet, so hat doch bereits der Kampf gegen diese Thorheiten dahin geführt, daß in einem gebildeten Hause diese Gegenstände nicht mehr gefunden werden.

Viel schwieriger ist für Fabrikanten und Publikum die Unterscheidung bei denjenigen Motiven, welche an sich ganz berechtigt sind, zum Schmuck der Stoffe benutzt zu werden, jedoch in bestimmter Umgestaltung angewendet werden müssen. Dies gilt

vornehmlich in Bezug auf die Blumen, welche an sich ja die vortrefflichsten dekorativen Motive abgeben und zu allen Zeiten als Muster benutzt worden sind, die aber jedesmal den Zweck des Gegenstandes, seinem Material und seiner Technik gemäß umgestaltet werden müssen, wenn sie mit Nutzen und Geschmack verwendet werden sollen. Nichts ist schwieriger als den Musterzeichnern, welche in einer bestimmten Richtung geschult sind, eine Aenderung ihrer Zeichnung innerhalb des gewohnten Formenkreises abzuringen. Der Umschwung dieser modernen Kunstweberei aus den wild naturalistischen Mustern zu guten und stilisirten hat daher auch nur in der Art beginnen können, daß man ohne Rücksicht auf das jetzt Gemachte direkt auf gute alte Muster zurückgriff, welche von den jetzigen so fern wie möglich liegen.

Die Neubelebung der alten Vorbilder, welche wir auf anderen Gebieten des Kunstgewerbes dem Luxusbedürfniß zu verdanken haben, schulden wir im Gebiete der Kunstweberei einem ganz anderen Factor: der Kirche. Die streng katholische Richtung, welche sich im Anschluß an die romantische Periode unseres Jahrhunderts den Traditionen des Mittelalters mit Liebe zuwandte, suchte auf allen Gebieten die Einflüsse der letzten frivolen Jahrhunderte zu bannen und äußerlich wie innerlich die Formen der frühmittelalterlichen Zeit, in welcher die Herrschaft der Kirche am unbedingtesten zur Geltung kam, wieder zu gewinnen. Aus den kirchlichen Gebäuden wurden die Barockornamente entfernt, mit barbarischer Rohheit wurden die schönsten und malerischsten Arbeiten des 17., selbst des 16. Jahrhunderts einfach zerstört und als altes Holz oder Brucheisen verkauft, statt dessen wurde eine spitzige und dürftige Gothik in die verödeten Räume hineingeflickt.

Ein besonderer Stein des Anstoßes waren — und das mit vollem Recht — die Gewänder, in welchen die Geistlichen beim Hochamt zu celebriren hatten. Im vorigen Jahrhundert war es Sitte gewesen, daß die Hochzeitskleider vornehmer Personen der Kirche geschenkt wurden, um daraus Priestergewänder zu fertigen.

Daher bestand die Kirchengarderobe fast durchgängig aus seidenen Brokatstoffen mit großen Blumengewinden. Für Neuanschaffungen hatte man an prächtigen Stoffen auch nichts Anderes als die Lyoner Seiden mit mächtigen bunten Blumen. Die Reaktion hiergegen begann zuerst in England. Man sammelte die Reste der mittelalterlichen Stoffe mit ihrem streng stilisirten Laub- und Pflanzenwerk und ließ hiernach neue Stoffe für den kirchlichen Gebrauch weben. In Deutschland war es der bekannte Domkaplan Bock zu Köln, welcher in dieser Richtung eine ausgebreitete Thätigkeit entfaltete und unermüdlich war, mittelalterliche Muster zu sammeln, welche an Museen und Sammlungen verkauft wurden und den Fabriken zu Gute kamen. Die Muster, welche nunmehr als spezifisch kirchliche nachgemacht wurden, sind fast ausschließlich die maurischen Muster des 14. und 15. Jahrhunderts, die entweder von Orientalen selbst oder im strengen Anschlusse an diese Arbeiten in Italien und Flandern angefertigt worden waren und welche in anmuthiger Zeichnung phantastisches Pflanzenwerk in zierlicher Verbreitung über den Grund zeigen. Dazwischen eingesät sind wunderliche Thiergestalten: Löwen, Adler, Greife, Schwäne, Hirsche und ähnliches, alles vortrefflich stilisirt und dem Muster angepaßt. Man hat den Nachweis versucht, daß diese arabischen Muster speziell kirchliche Beziehungen haben. Es mag das für einige zutreffend sein; im Großen und Ganzen aber haben wir in denselben wohl nur phantastische Benutzung beliebiger Formen zu erblicken oder doch, wenn spezielle Vorstellungen mit denselben verbunden sind, nicht christliche, sondern muhamedanische.

Diese Stoffe waren ihrerzeit auch keineswegs zum ausschließlichen Gebrauch der Kirche bestimmt; es waren eben die Prachtstoffe der Periode, welche für alle Zwecke, für die Bekleidung aller Personen, also auch der Priester, angewendet wurden. Es ist also nicht der mindeste Grund vorhanden, diesen Stoffen jetzt einen spezifisch kirchlichen, womöglich katholischen Charakter

beizulegen. Man kann dieselben mit demselben Rechte in einer Kirche jeder andern Konfession, sowie in jedem Salon als Möbel- und Tapetenstoffe verwenden.

Die Wiener Ausstellung zeigt als ein erfreuliches Resultat, daß sich diese Anschauung allmälig Bahn bricht. Es ist nicht möglich, für die Kunstweberei herrlichere Vorbilder zu finden, als die hier gebotenen, und es kann nichts erfreulicher sein, als wenn der Bann gebrochen wird, welcher sie ausschließlich der Kirche zuweist. Der Uebergang zur besseren Erkenntniß ist bereits durch die Tapetendruckerei gemacht. Lieck in Aachen und andere Fabrikanten benutzen die Muster bereits nicht nur für die Ausstattung gothischer Schlösser, sondern in den bei uns gebräuchlichen Farbenstellungen für gewöhnliche moderne Zwecke, und zwar mit bestem Erfolge.

Einer der Lyoner Fabrikanten, sowie Haas in Wien sind mit den Stoffen selbst in derselben Weise vorgegangen. Haas hat bereits die Dekoration eines ganzen Zimmers, Wände und Möbel in einem Stoffe ausgestellt, dessen Benutzung für weltliche Zwecke noch vor wenigen Jahren als eine Profanation kirchlichen Eigenthums angesehen worden wäre.

Stoffe mit mittelalterlichen Mustern haben aus Deutschland, vornehmlich München und Elberfeld eingeschickt. Die Arbeiten von Cassaretto in Elberfeld sind besonders anerkennenswerth. Aus Lyon ist keineswegs Alles da, was hierzu berechtigt wäre. Es sind eigentlich nur zwei Fabrikanten, welche Arbeiten nach derartigen Mustern ausgestellt haben; darunter sind denn freilich aber auch wieder die Spitzen der ganzen europäischen Kunstweberei.

Eine würdige und erfolgreiche Konkurrenz wird im Gebiete der Kunstweberei den Franzosen diesmal von Wien gemacht. Die Ausstellung von Philipp Haas ist mit das Glänzendste, was, ganz abgesehen von dem bestimmten Zweige, jemals auf

einer Ausstellung als Leistung eines Privatmannes vorgekommen sein mag. Die Seidenwaren und Teppiche von Haas füllen die ganze Halle, welche von dem großen Hauptportale zur Kuppel führt. An jeder Seite befinden sich sechs Nischen, jede mit Seidentapeten und Möbeln wie ein Zimmer hergerichtet. Der Stoff zu jeder einzelnen ist ein neues speziell für die Ausstellung gefertigtes Fabrikat von höchster Schönheit und Kostbarkeit. Einzelne derselben sind wahre Triumphe unserer modernen Kunstbestrebungen und bezeichnen die Rückeroberung ganzer innerhalb der Jahrhunderte verloren gegangener Gebiete in der Kunstweberei.

Die besten Muster des Mittelalters und der Renaissance sind mit vollendeter Treue nicht nur in der Zeichnung, sondern, was noch schwieriger ist, in der Färbung nachgewirkt worden. Mit freudigem Staunen sieht man, wie aus einem verschossenen und zerrissenen Fetzen, der sich irgendwo in der Sakristei einer Kirche vorgefunden, in strahlender Pracht ein neues glänzendes Werk hervorgeht, erst hier sieht man, wie reich und köstlich die Wirkung jener Stoffe gewesen sein muß, die wir jetzt nur in verblichenen Farben vor uns haben.

Es ist wunderbar, welche unverwüstliche Lebensfähigkeit diese Art orientalischer Muster mit ihrem Pflanzen- und Thierwerk besitzen, wie gleichmäßig schön sie wirken, ob sie in Seide und Gold oder in einfachen Wollenfäden ausgeführt oder gar nur in zwei Farben auf Tapeten gedruckt sind.

Ein besonders gelungenes Zimmer ist ein Schlafkabinet, dessen Tapeten und Möbelstoffe aus weißem Linnen mit Roth durchwirkt bestehen. Zu dem einfachen geometrischen Sternmuster dieses Stoffes ist nach Musterbüchern des 16. Jahrhunderts eine Bordüre komponirt worden, deren Figuren aus strenggezeichneten fischschwänzigen Meerweibern bestehen. Ein anderes Zimmer ist in dunkelblauer Seide mit goldenem orientalischem Bortenwerk,

ein anderes hellblau mit einem prächtigen Teppich von nordischem Pelzwerk. Die Stoffe für die Möbel sind den Tapeten angepaßt, die Borten und Quasten den Stoffen. Alles ist mit höchster Sorgfalt und geläutertem Geschmacke durchgearbeitet, und ebenso künstlerisch als reich in der Gesammtwirkung.

Zu den vollständigen Zimmern von Haas kommen noch vier mächtige hohe Schränke, welche von beiden Seiten mit lang herunterhängenden Prachtstoffen angefüllt sind und mehrere Gestelle mit gedruckten und gröber gewirkten Wollenwaaren; an den Wänden über den zimmerartigen Nischen und besonders an der Decke hängen die prächtigsten Teppiche, sämmtlich nach orientalischen Mustern gewirkt, eine wahre Errungenschaft und gerechter Stolz für das neu aufblühende Kunstgewerbe Oesterreichs.

Natürlich hat man sich weder in Frankreich noch in Oesterreich damit begnügt, nur die mittelalterlichen Muster wieder aufzunehmen; auch die guten Vorbilder der Renaissanceperiode werden eifrig benutzt. Hierin scheint Frankreich und besonders Lyon allen übrigen Ländern, auch den Oesterreichern weit voraus zu sein. Tasserari aus Lyon hat eine Ausstellung von Seidenstoffen nach Renaissancemustern, die an Reichthum und Schönheit Alles übertrifft, was sonst an Kunstweberei in Wien zur Ausstellung gekommen ist. Mit erlesenstem Geschmacke sind die köstlich reichen Muster der Renaissance, welche die orientalischen Vorbilder breiter und mehr körperlich entwickelt hat, wieder aufgenommen; die prächtigen Sammettapeten Venedigs, die Silber- und Goldbrokate mit eingewirkten Blüthen in Seide und Sammet, Alles, was frühere Jahrhunderte Schönes gehabt haben, ist wieder lebendig geworden und nutzbar gemacht.

Man braucht nur in die französische Möbelabtheilung hineinzusehen, um dort jene oder ähnliche Stoffe wieder zu finden, welche zu den köstlichsten Dekorationen und zu Bezügen von Prachtmöbeln in geschmackvollster Weise verwendet sind. Der-

artige Stoffe kommen niemals aus Frankreich heraus. Sie werden von dem Pariser Dekorateur bestellt und nur für ihn geliefert. Man muß also schon von dem Pariser Hause die ganze Ausstattung beziehen, wenn man dieselben haben will. Diese großen Häuser begnügen sich nicht mit der bloßen Nachbildung alter Stoffe. Es sind weit mehr die künstlerischen Vortheile, welche den alten Mustern abgesehen werden, als die Details der Zeichnung. Die Zeichnung des Musters wird speziell für ein bestimmtes Möbel gemacht und dem Stile desselben angepaßt. Auch Haas in Wien hat unter seinen Brokaten und Prachtseiden keineswegs nur alte Muster, bereits bei der Besprechung des Kaiserpavillons wurden die herrlichen Stoffe erwähnt, welche nach Zeichnungen von Stork neu angefertigt sind.

In der guten Benutzung und Umgestaltung alter ornamentaler Motive für moderne Zwecke hat vielleicht Niemand Besseres geleistet, als Giani in Wien. Er versteht es, mit wunderbarer Treue die alten Stücke zu kopiren, aber er versteht es auch, was noch wichtiger ist, mit Hülfe der alten Motive Neues zu schaffen, das sich durch Einfachheit auszeichnet und in Stoffen herstellbar ist, welche auch für minder stattliche Einrichtungen erschwingbar sind.

Für diese Richtung hat sich neuerdings gleichsam als Materialsammlung ein wichtiges Gebiet erschlossen, das auch bereits von dem Kunstgewerbe reichlich ausgebeutet wird. Es sind das die persischen Stoffe, welche jetzt in Folge der Hungersnoth in Persien und des dadurch bedingten Verkaufs aller Werthstücke in so reichlicher Masse, wie nie vorher, auf den Markt gekommen sind. Nirgends findet sich eine so einfache und leicht nachahmbare Art, das Blumenwerk zu stilisiren, als gerade in diesen Arbeiten. Die altorientalischen Stücke, welche dem europäischen Mittelalter als Vorbilder dienten, waren in ihrer Stilisirung so strenge, daß sie nur noch eine ungefähre Erinnerung an Pflanzen- und Blatt-

werk beibehielten. Die persischen Arbeiten halten sich mehr an die natürliche Gestalt: die einzelnen Blumen, wie Rosen und Nelken, kommen noch in ihrem Charakter zur Geltung und bequemen sich dadurch unserem Verständnisse leichter an, geben uns ein direktes und sofort brauchbares Vorbild für das, was wir vernünftigerweise in der Pflanzenzeichnung vornehmen sollten. Diesen Vortheil haben unsere Fabrikanten wohl begriffen. Auf allen Gebieten des Kunstgewerbes, in der Weberei, in der Töpferei, in der eingelegten Arbeit, selbst in der Metallarbeit machen sich die persischen Einflüsse in überraschender Weise geltend.

Am auffälligsten ist dies bei den gedruckten Stoffen. Der Kunstgeschmack hat sich erst seit kaum einem Jahrzehnt wieder des Buntdrucks bemächtigt, bis dahin war das Druckverfahren nur für ganz gewöhnliche Artikel angewendet; für Gardinen- und Möbelstoffe konnte es nicht ganz entbehrt werden, war dann aber vollständig abhängig von der herrschenden Richtung in der Kunstweberei und gab die groben Blumenmuster der letzteren in noch gröberer Weise wieder. Allmählich merkt man, daß man im Drucke doch weiter gehen dürfte, als in der Weberei, und daß man sich in gewöhnlicher, leicht hergestellter und schnell abgenutzter Waare eher eine absonderliche Liebhaberei erlauben durfte, als in edelem, für lange Dauer bestimmtem Material. Diese an sich richtige Einsicht führte aber leider zu argen Ausartungen, man druckte die wunderlichsten Dinge auf den geduldigen Kattun. Als der Geschmack sich läuterte, kam dafür aber auch die Druckerei als die leichter bewegliche Kunst zuerst an die Reihe, ihr ward schnell ein Feld eröffnet, welches die langsamer und weniger arbeitende Kunstweberei in edelem Material noch kaum beschritten hat. Die ganze Fülle der schönsten persischen, indischen und arabischen Muster ist seit den letzten fünf bis zehn Jahren gerade den gedruckten Kattunen und Cretons

von Mühlhausen zu Gute gekommen. Auf der Ausstellung von 1867 waren diese Arbeiten für die Meisten noch etwas vollständig Neues; jetzt werden sie in jedem Laden geführt, die Druckereien aller Länder gehen diesem Vorbilde nach.

Eine erfreuliche Errungenschaft ist es ferner, daß man nicht nur dünne und glatte Stoffe bedruckt, sondern mit Vorliebe auch Stoffe von einer gröberen Fügung, durch welche dem Ganzen ein besonderer malerischer Reiz verliehen wird. Man war dazu geführt durch die Krankheit der Seidenwürmer, welche mehrere Jahre lang ihre Kokons nicht fertig spannen, so daß von denselben nur beschmutzte und zerrissene Fäden zu gewinnen waren, welche sich zur Verspinnung als feine Seide nicht eigneten. Hieraus erhielt man massenhaft Material, das sonst nur aus den Abfällen der guten Kokons in kleinen Quantitäten gewonnen wurde. Das Gewebe, welches sich hieraus herstellen ließ, war grob und knotig, es eignete sich nicht zur Musterung im Gewebe und wurde nun in Mühlhausen bedruckt. Der Erfolg war so glänzend, daß man bald dazu kam, auch aus Wolle und Baumwolle gröbere Gewebe für die Bedruckung herzustellen. Man fängt jetzt bereits an, grobe, der Sackleinwand ähnliche Stoffe aus Jute zu bedrucken, und erhält hierdurch einen Tapetenstoff, der es in seiner malerischen Wirkung mit den alten Gobelins aufnimmt und sich zum Ausschlagen der Wohnräume in weit besserer Weise eignet, als der unangenehm blanke Kattun mit seiner starken Appretur.

Die Weberei in Leinen-Damast ist in Deutschland niemals so sehr vernachlässigt worden, als die Kunstweberei in Seide und Sammet. Der mäßige Preis des Leinens und vor Allem das Wachsen desselben auf unserm Boden erkärt die sorgsame Pflege dieser Technik, welche beständig Gutes leistet. Die Musterung war aber arg verwildert: alle Unarten der naturalistischen Zeichnung und eines falsch verstandenen Barockstils machten sich in derselben breit. Die klassifizirende Periode hatte dem Leinen-

damast nichts zu geben gewußt, als steife Bilder in klassischem Stile. Erst Böttticher in Berlin, der berühmte Verfasser der Tektonik, verstand es wieder, rein gezeichnete antike Ornamente in ihrer richtigen Form als Borten und Füllung für die Leinenweberei herzustellen. Diese und von Männern ähnlicher Richtung angefertigten Zeichnungen sind in Komposition und Linienführung vortrefflich. Sie nehmen sich namentlich im gezeichneten Entwurfe untadelhaft aus, aber in der Ausführung als Leinendamast kommen sie doch wenig zur Geltung. Man sieht die Damastmuster viel zu schwer und je nach der verschiedenen Beleuchtung viel zu unregelmäßig, als daß man streng gezeichnete Muster von großer Anordnung verfolgen könnte. Ein kleineres, nur lose zusammenhängendes Ornament, das in jedem einzelnen Theile bereits eine angenehme Wirkung macht, ist hier sicherlich viel mehr am Platz.

Von deutschen Musterzeichnern ist auf diesem Gebiete Fischbach in Hanau mit gutem Erfolge thätig gewesen. Auch seine Muster bewegen sich in streng stilisirten Formen, die griechischen und mittelalterlichen Vorbildern entlehnt sind. Dieselben sind zum Theil auch noch zu steif und zu fortlaufend komponirt, sind aber doch im Ganzen und besonders im Maßstabe viel glücklicher als die meisten sonst vorhandenen.

Der wichtigste Fortschritt auf diesem Gebiete möchte wohl der sein, daß man die Alleinherrschaft des Damastmusters bricht und die Farbe auch in die Leinenweberei wieder einführt. Wir wollen mit Recht für unsere Tischwäsche das reine und unzweifelhafte Weiß haben; damit ist aber nicht ausgeschlossen, daß die Ränder derselben mit farbigen Fäden durchwirkt seien. Natürlich wird hierbei der Kreis der Farben ein sehr enger sein. Schon die Nothwendigkeit, waschächte Farben anzuwenden, führt zu der Beschränkung auf Gelb, Blau, Roth und Schwarz.

Wir sehen fast alle Leinenarbeiten der guten Zeit der Kunst,

die Tischtücher und Handtücher, sowie selbst Bettbezüge und andere Leinenstücke mit derartigen farbigen Borten durchwirkt oder gestickt. Jetzt haben nur noch die halbcivilisirten Länder an der unteren Donau die alte Technik beibehalten und in den verschiedenen Abtheilungen der nationalen Hausindustrie eine erstaunlich reiche Auswahl an prächtigen derartigen gewirkten und gestickten Borten in Roth, Blau und Schwarz zur Schau gestellt. Es ist ganz merkwürdig zu sehen, wie sich in diesen Arbeiten vollständig bis in die kleinsten Details hinein die Muster erhalten haben, welche wir bis in das frühe Mittelalter verfolgen können. Aus der quadratischen Textur des Gewebes, welches benutzt wird, ergeben sich mit zwingender Folgerichtigkeit bestimmte, einfache, geometrische Muster, bestimmte Umbildungen der allgemeinen Blumen- und Blattformen, welche immer wiederkehren. Darum eben sind für uns jene halbbarbarischen Arbeiten so lehrreich, weil sie uns jene weise Beschränkung zeigen, welche wir uns nicht mehr glauben auferlegen zu brauchen, da wir durch unsere Technik auch anderen Ansprüchen genügen können.

Bei uns ist die Technik der bunten Leinenweberei nur noch für die sogenannten Kaffedecken üblich, welche gewöhnlich ganz durch in Weiß und Roth oder Gelb und Roth gemustert sind. Der Bedarf an derartigen Stücken ist besonders in Oesterreich, wo in öffentlichen Gärten sämmtliche Tische mit solchen Tüchern bedeckt sind, außerordentlich groß. Diese Stücke sind aber sämmtlich der äußersten Stillosigkeit verfallen, obgleich einfache geometrische und andere Muster leichter in denselben herzustellen wären, als die verzwickten Rosenguirlanden, Landschaften und Genrestücke, welche sich jetzt in abscheulicher Verzerrung auf denselben breit machen. Aus der feineren Tischwäsche war die Farbe gänzlich verbannt. Die Wiedereinführung derselben ist jetzt von verschiedenen Seiten versucht worden. Veranlaßt durch einen Hinweis von Jakob Falke in seinem vortrefflichen Buche: „die

Kunst im Hause“, hat, wie an dem Stück bemerkt ist, ein sächsischer Fabrikant Tischzeug mit einer blauen Borte versehen, in welcher das bekannte Zwiebelmuster, welches wir als Blaumalerei auf dem Porzellane seit mehr als einem Jahrhundert kennen, vortheilhaft benutzt ist. Das ist nur ein einzelner Versuch. In umfassender Weise hat ein Wiener Fabrikant große Prachtstücke dieser Art hergestellt. Durch Verbindung des Leinens in schneeigem Weiß, in der ungebleichten gelben Farbe und in etwas blauer Färbung hat er in diesen drei Tönen vortreffliche und reiche Muster hergestellt. Sobald man die Musterung in so deutlicher Weise von einander abhebt, ist man weit mehr berechtigt, auch verwickelte und reich gezeichnete Motive, selbst dekorative Figuren und Aehnliches anzuwenden. Trotzdem scheint es, als ob man auch auf diesem kaum erst wiedergewonnenen Wege bereits die Grenze überschreiten und zuviel thun will.

Die Franzosen stehen auch hier wieder als Vorbilder da. Sie fertigen jetzt nach alten Mustern Leinenstücke, welche als Cluny-Leinewand bezeichnet werden. In dieser ist der Grund durchgehends weiß gelassen und nur mit leichten Damastmustern verziert. Die Borten sind reicher ausgestattet und zwar durch Einreihung farbiger Fäden, sowie auch durch Durchbrechen des Grundes in der Art, wie es früher durch Ausziehen und Umnähen von Fäden hergestellt wurde. Es ist nirgends ein Versuch gemacht, diese Mittel zu figürlichen Kompositionen und anderen geistreichen Experimenten zu benutzen. Man bewegt sich mit Geschick und Anmuth in einem kleinen Gebiet zweckmäßiger geometrischer Muster.

Völlig dasselbe Verhältniß findet zwischen Deutschen und Franzosen in der Gardinenweberei statt. Auch in diesen durchbrochenen Arbeiten herrschte bis vor Kurzem ein wüster Naturalismus. Die Anstrengungen der Deutschen — auch hier ist wieder Fischbach zu nennen — führten zu regelmäßigen,

meist der Antike entlehnten Mustern, welche wir als einen Fortschritt mit großer Freude begrüßen, denen wir aber doch sämmtlich größere Leichtigkeit wünschen müssen. Die Franzosen haben auch hier sich nicht an Architekturornamente, sondern an gute Arbeiten des Mittelalters und der Renaissance gehalten und ebenfalls unter dem Namen Clunyware aus ungebleichten, ziemlich starken Leinenfäden durchsichtige, dem Filet ähnliche Wirkereien hergestellt, deren Musterung von unübertrefflicher Güte ist. Es wechseln dichtere und durchbrochene Streifen, die Muster bewegen sich in den geometrischen Fügungen der Grundlage mit Leichtigkeit und reicher Abwechselung, keines will etwas bedeuten, jedes ist nur eine spielende Füllung des sonst zu durchsichtigen Grundes, wie dies für die Gardinen, welche faltig zusammengelegt werden, das einzig Richtige ist.

Etwas Anderes ist es mit den Vorhängen, welche wie herabgelassene Rouleaux glatt an den Scheiben herunterhängen und welche man jetzt in Tüllweberei und Stickerei wiederum sehr reich auszubilden liebt. Hier ist eine reiche, klar gelegte Zeichnung vollständig am Platze, hier können große, entwickelte Pflanzenmotive, Figuren und bilderartige Darstellungen recht wohl eingreifen. Die Franzosen haben von derartigen Arbeiten geschmackvolle Stücke zur Ausstellung geschickt. Mit sicherem Stilgefühle sind die Ornamente und Figuren auf denselben in jener unverbundenen, halbschwebenden Art gehalten, welche wir auf pompejanischen Wandmalereien bewundern: der Grund ist durchsichtiger Tüll, die Ornamente sind in etwas dichterem Stoffe auftamburirt. Zu diesem Aufnähen ist ein fester rother oder schwarzer Faden genommen, welcher dem Ornamente einen kräftigen Kontur giebt. Dies Benutzen der Farbe, welches an manchen Stücken noch weiter geht, muß als ein glücklicher Griff bezeichnet werden.

Von anderen als französischen Arbeiten dieser Art habe ich nichts bemerkt. Es wäre aber ein Leichtes, etwas Aehnliches auch bei uns herzustellen. Der Werth der Stücke liegt ausschließlich in der Zeichnung. Die Arbeit und die Kosten des Auftamburirens kommen gar nicht in Betracht, besonders wenn die Nähmaschine dazu benutzt werden kann. Eine Frau, die wirklich zeichnen kann und sich nicht blos Künstlerin nennt, könnte in derartigen Arbeiten ihre Kräfte vorzüglich zur Geltung bringen.

Der stattlichste Theil der Kunstweberei, die Gobelins, lassen sich in Wien augenscheinlich nicht richtig beurtheilen. In ihrer Herstellung steht Frankreich jetzt ziemlich allein da, und wir haben auf der Ausstellung 1867 zu Paris gesehen, welche unglaubliche Fülle von herrlichen Fabrikaten dieser Art in Frankreich für die ganze Welt hergestellt wird. Die Hauptschule des Landes, die große Staats-Gobelinweberei, ist in den Wirren des letzten Krieges zerstört worden, jedoch unter der Leitung eines tüchtigen französischen Kunstgelehrten wieder in Betrieb gesetzt. Wenn nun auch die Hauptmanufaktur zur Zeit nicht ausstellen konnte, so blieb doch noch die große Privatindustrie übrig, um eine ganz andere Schaustellung zu veranstalten, als sie hier in Wien stattfindet. Wir sehen hier nur Proben, die kein Urtheil über die Gesammtleistung erlauben; dieselben zeigen nur, wie man mit der größten Feinheit und Sicherheit die elegantesten Vorbilder in der Wirkerei wiederzugeben im Stande ist, sie zeigen nach wie vor die Benutzung derselben vornehmlich für zarte Bilder im Stile Watteau's, um damit Rococo-Ameublements herzustellen, sie zeigen aber nur sehr unvollkommen, wie weit man mit dieser Technik auch auf ältere Vorbilder als die des vorigen Jahrhunderts zurückgreift. Das ist aber der Weg, den wir einschlagen müssen und der, nach einigen Proben zu urtheilen, auch in Frankreich wieder betreten

wird. Wir müssen wieder einfache grobe Gobelins an Stelle unserer Papiertapeten bekommen.

Unsere Papiertapeten sind und bleiben doch nur ein dürftiges Surrogat für die Wandbekleiduug mit Stoffen oder Leder. Man hat die Behandlung des Papiers auf eine erstaunliche Höhe gehoben; besonders das gepreßte Leder wird so täuschend nachgeahmt, daß man an der Wand selbst nur noch schwer einen Unterschied zu entdecken im Stande ist; aber den köstlichen Glanz der Seide, die schöne, dem Auge wohlthuende warme Erscheinung einer kräftig gewirkten wollenen Wandbekleidung, den kann kein Papier oder sonstiges Surrogat ersetzen. Wir leiden augenblicklich darunter, daß der Preisabstand zwischen dem Papier und der Seide ein zu enormer ist. Es ist aber durchaus nicht nöthig, die Seide zu benutzen. Das Ausschlagen der Wände mit gedrucktem Kattun ist schon weit gebräuchlicher, dieses Material ist aber doch von der Papiertapete nicht wesentlich unterschieden. Wohin wir wieder kommen müssen, das sind die Wandbekleidungen aus groben Wollenstoffen, wie sie das 14. 15. und 16. Jahrhundert anzuwenden pflegte. Natürlich kann es sich hierbei nicht um Tapeten für Miethswohnungen handeln, auch nicht um Tapeten, welche dazu bestimmt sind, von der Decke bis zum Fußboden die Wand zu verkleiden, wir haben es hierbei schließlich doch mit einem Luxusartikel zu thun, der vornehmlich da zur Verwendung kommen wird, wo man in vernünftiger Weise den unteren Theil des Zimmers mit Holz verkleidet und nur die obere Wandfläche frei läßt. In unseren Neubauten gehören aber derartig hergerichtete Speisezimmer bereits zur Regel und der Bedarf für eine gute Dekoration des oberen Theiles ist vorhanden. Die deutschen und flandrischen Gobelinwirkereien des Mittelalters sind hierfür unübertrefflich. Man ahmt sie jetzt in wirkungsvoller Weise durch Malen auf Rips oder grober Sackleinwand

nach, aber auch die echte Herstellung kann nicht allzu kostspielig sein.

Die eigenthümlichen Erscheinungen der Teppichweberei sind bereits bei der allgemeinen Vergleichung des orientalischen und europäischen Kunstgewerbes in ihren allgemeinen Zügen besprochen. Der Sieg des orientalischen Geschmackes ist hier ein so durchgreifender, daß von gar keinem Zweifel oder Bedenken die Rede sein kann. Es ist lehrreich zu sehen, wie die verschiedenen Völker Europa's sich die große Lektion, welche sie auf den früheren Weltausstellungen empfangen haben, zu Nutze gemacht haben. Die Engländer haben die Sache am einfachsten gemacht. Sie haben in Smyrna selbst große Fabriken etablirt, welche für den englischen Markt arbeiten, da die Orientalen mit ihrer langsamen soliden Herstellungsweise den Bedarf zu decken nicht im Stande sind und außerdem aus eigenem Antriebe die Teppiche nicht in denjenigen Formaten arbeiten, in welchen der europäische Markt sie gebraucht.

Durch einen intelligenten deutschen Fabrikanten, welcher die Stätten der asiatischen Teppichfabrikation selbst bereist hat, Kühn, ist dieselbe zu uns übertragen worden: in Kottbus, Schmiedeberg nnd Görlitz werden Teppiche hergestellt, welche in Technik, Muster und Farbe den Teppichen, welche in Smyrna für Europa gefertigt werden, völlig gleich stehen, nur ist die Güte des Materials nicht immer dieselbe. Alle diese Arbeiten sind Knüpfteppiche, die plüschartig in die Höhe stehenden Fäden sind einzeln mit der Hand in das Gewebe eingeknüpft, eine Arbeit, welche durch unsere Maschinen nicht wesentlich erleichtert werden kann. Was wir nachahmen, sind nur die groben Sorten in Grün, Roth und Blau, gegen welche übrigens nicht der geringste Tadel ausgesprochen werden soll. Sie sind eine so gute Fußbodenbekleidung, als wir sie nur wünschen können. Trotzdem brauchen wir nicht hierbei stehen

zu bleiben. Wenn man auch der eigenen Erfindung europäischer Muster nur mit einem gewissen Mißtrauen entgegensehen kann, so bietet doch der Orient selbst noch eine unendliche Fülle viel reicherer und prächtigerer Vorbilder als diejenigen, welche bis jetzt vorzugsweise benutzt werden. Eine ausgiebige Verwendung derselben findet nur an einer einzigen Stelle statt, in Wien durch das mehrfach erwähnte Haus von Philipp Haas. Dieses Haus, welches die echten orientalischen ältereren und neueren Arbeiten in großer Menge importirt, weiß dieselben auf das Vortrefflichste für seine Fabrikation zu verwenden und weiß auch die Schätze der Museen und Schlösser für seine Zwecke nutzbar zu machen. Bereits bekannt sind einige Prachtstücke, welche für das Wiener Opernhaus getreu nach persischen Arbeiten des 16. Jahrhunderts angefertigt sind. Für die Wiener Ausstellung als neueste Errungenschaft hergestellt ist ein Teppich aus Gold und Seide gewirkt, welcher eine getreue Nachbildung des prachtvollsten uns erhaltenen persischen Teppichs ist, eines Stückes, welches dem bairischen Nationalmuseum in München gehört. Es ist ein erfreuliches Zeichen für den wachsenden Geschmack und das künstlerische Luxusbedürfniß unserer Zeit, daß dieser Teppich, dessen Material und Herstellung eine enorme Summe kostet, bereits vier- oder fünfmal bestellt worden ist. Auch mittelalterliche Muster, welche übrigens sämmtlich ihrer Zeit aus dem Orient importirt sind, hat man hier und da mit Glück benutzt. Selbst altrömische Mosaikfußböden haben als Lehrmeister gedient.

Auffälligerweise hat sich von allen europäischen Ländern am wenigsten Frankreich der gewonnenen Einsicht von der Richtigkeit der asiatischen Teppichmuster gefügt. Die meisten französischen Weber behandeln den Teppich, wie man allenfalls einen Plafond behandeln kann: sie machen einen starken architektonischen Rand in der Art eines schweren Barokrahmens von

Stuck oder Bronze, setzen in die Ecken Medaillons mit großen Blumenstücken und geben dem Grund eine lichte Farbe, allenfalls darin Streublumen oder wiederum ein Blumenmedaillon als Mittelstück. Das Ganze hat meist eine bestimmte, klar ausgesprochene Hauptfarbe: es ist ein blauer, ein gelber oder ein violetter Teppich und daher nur für eine bestimmte Einrichtung und passende Möbelfarbe verwendbar. Es scheint, als ob das berechtigte Selbstbewußtsein der Franzosen, im Kunstgewerbe Eigenes schaffen zu können und Alles nach ihrer Art abzupassen und zusammenzustimmen, sie nicht zu der Erkenntniß kommen läßt, daß diese Kunst für eine bewegliche Fußbodenbekleidung wenig angebracht ist und daß sie hierin einmal gründlich etwas zu lernen hätten.

Am traurigsten sieht es in der belgischen Abtheilung aus. Hier überwiegt noch die Massenproduktion von Teppichen in schreiend bunten, protzigen Blumenmustern mit Thier- und Genrefiguren und ähnlichen für den gröbsten Ungeschmack berechneten Zugstücken. Daneben finden sich auch vereinzelt vortreffliche Arbeiten orientalischer Art. Wie sich das Verhältniß der guten und schlechten Arbeiten in Belgien in Wirklichkeit gestaltet, läßt sich übrigens aus der Ausstellung nicht entnehmen. Es sind nur zu viele Beispiele bekannt, daß in ganzen Industriezweigen die großen Fabrikanten mit befestigtem Ansehen und sicherem Absatzgebiet die Ausstellungen nicht mehr beschicken und daß nun die Fabrikanten zweiten und dritten Ranges allein ihr Land zu repräsentiren haben, wodurch das Gesammtbild natürlich sehr zum Nachtheil desselben getrübt wird.

X.

Kunsttöpferei.

Die Kunsttöpferei ist in Wien vollständiger vertreten, als irgend ein anderer Zweig des modernen Kunstgewerbes. Bemalte Vasen, Schalen, Teller lassen sich leicht verschicken, leicht aufstellen, sie leiden nicht unter Staub und Sonne und lassen sich, was das Wichtigste ist, leicht verkaufen. Von den guten Waren dieser Art geht nicht viel an die Fabriken zurück. Von den namhaften Fabriken ist daher denn auch kaum eine ausgeblieben. Die betreffenden Theile der Ausstellung, besonders in der englischen Abtheilung, gehören zu dem Glänzendsten des ganzen Industriepalastes, China und Japan treten ein, dazu kommt für Persien eine Ausstellung alter Arbeiten, darunter viele hundert Stücke von Porzellan und Fayence, welche sich im Pavillon des amateurs befindet und sich dort durch große Plakate als Sammlung eines persischen Kultusministers ausgiebt, obgleich sie den Stempel des Antiquitätenhandels so deutlich an der Stirn trägt, wie nur irgend eine der orientalischen Trödelbuden, welche jetzt in Wien etablirt sind. Noch umfangreicher wird das Gebiet, wenn man die Arbeiten mit in Betracht zieht, welche unter dem Titel „nationale Hausindustrie" in großer Masse ausgestellt sind.

Die gemeinen Töpferwaaren der südlichen und halb barbarischen Länder, besonders der Völker an der unteren Donau, vervollständigen das Bild dessen, was heute geleistet werden kann, auf anziehende Weise. Auch die türkischen, egyptischen und indischen gemeinen Töpferwaren, deren künstlerischer Reiz in eingeweihten Kreisen längst bekannt ist, sind gut vertreten.

In dieser Vielseitigkeit liegt ein nicht unerheblicher Fortschritt gegen alle früheren Weltausstellungen. Wenn man aber von direkten Fortschritten der europäischen Kunsttöpferei seit der Pariser Ausstellung von 1867 oder gar seit der Londoner Ausstellung von 1871 berichten wollte, so würde man nur ganz winzige, einzig für Spezialisten wichtige Resultate mitzutheilen haben.

Die Ausstellung, welche 1871 in London stattfand, ist wenig bekannt geworden. Die Engländer hatten in der richtigen Empfindung, daß eine Fortsetzung der Weltausstellungen im jetzigen Maßstabe große Bedenken habe, ein neues System ersonnen und das Programm ausgegeben, daß in einem geschlossenen Cyklus nur einzelne Zweige des großen Gebietes der Industrie in jedem Jahre zur Ausstellung kommen sollten. In den Horticultural Gardens in Kensington wurden permanente Gebäude errichtet und im Jahre 1871 wurde dieser Ausstellungscyclus mit den beiden Gruppen Töpferei und Wollenweberei begonnen. Den wenigsten Deutschen, selbst nicht einmal den Industriellen, wird es bekannt sein, daß auch im Jahre 1872 wieder eine Weltausstellung in London war, damals für Papierfabrikation und Goldschmuck, daß wir auch in diesem Jahre sozusagen wieder eine englische Weltausstellung haben und es so noch auf viele Jahre fortgehen soll. Dieses englische Unternehmen scheiterte an dem Widerstande des Auslandes, welchem es nicht zusagte, die Weltausstellungen in London monopolisirt zu sehen, so daß dorthin alljährlich alle neuen Erfindungen und sonstigen Bereicherungen des Kunsthandwerkes zur bequemen Benutzung und Ausbeute

der Engländer gewandert wären. Das ganze Unternehmen muß als verfehlt gelten.

Als einziges, einigermaßen nennenswerthes Resultat ist jene Ausstellung der Kunsttöpferei im Jahre 1871 zu erwähnen, lediglich darum, weil England allein bereits im Stande ist, eine ansehnliche Ausstellung dieser Art herzustellen, und Deutschland und Frankreich sich bereit finden ließen, die Ausstellung zu beschicken. Nicht unerhebliche Theile derselben kamen dann, auf Veranlassung der Frau Kronprinzessin, im Winter desselben Jahres in Berlin im Schlosse Monbijou zur Ausstellung.

Wir haben also in der Zeit von 1867—1873 drei Weltausstellungen von Kunsttöpferei gehabt. Da kann man es dann selbst von einem Handwerke, das mit solchen Riesenschritten und so siegreich vorschreitet, wie die moderne Kunsttöpferei, nicht verlangen, daß jede dieser Stufen der Schauplatz neuer großer Resultate sei.

Auf keinem Gebiete des modernen Kunstgewerbes ist das Bestreben unserer Zeit, die Kunstfertigkeit früherer Perioden wieder zu erringen, so vollständig geglückt, als auf diesem. Es ist noch nicht zwanzig Jahre her, daß man in Europa von der Kunsttöpferei eigentlich gar nichts wußte. Man hatte das Porzellan, machte hieraus Figuren, Vasen und was sonst nöthig war; daß aber auch andere gebrannte und glasirte Thonarten für irgend etwas anderes brauchbar wären, als für die gemeinen Nutzwaren und für Bautheile, davon wußte man nichts. Die glasirten Arbeiten früherer Jahrhunderte, die Majolikas, Fayencen waren eine Spezialität der Alterthumsliebhaber. Verbindet man doch in vielen Kreisen auch heute noch mit dem Begriff Fayence die Vorstellung einer ordinären unechten Waare, indem man als gut und echt einzig das Porzellan anerkennt. Aber das Porzellan wird erst seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts in Europa hergestellt, vorher konnten wir es nur von China und Japan

beziehen und die sämmtlichen großen Perioden der Blüthe des europäischen Kunstgewerbes, die vor dem Jahre 1700 liegen, mußten sich an andere Materialien als Porzellan halten. Die glasirte Irdenware, in ihren verschiedenen Gestaltungen als Majolika oder Fayence bezeichnet, war in der höchsten künstlerischen Weise, welche das Material überhaupt zuläßt, ausgebildet. In diesem Materiale waren Werke hervorgebracht worden, welche über den Porzellanarbeiten des vorigen Jahrhunderts, nach absolutem Maßstabe gerechnet, eben so hoch stehen, wie überhaupt Arbeiten der Renaissance über denen der Rococo-Periode, und diese ganze Fülle von Pracht der Gestaltung und Farbe wurde für nichts erachtet, sobald man das Porzellan besaß. Dem Porzellane wandten sich alle bildnerischen Kräfte der Periode zu, es beherrschte die Zeit so sehr, daß vortreffliche Bildhauer, welche in anderen Perioden für Bronzeguß und Marmor gearbeitet haben würden, nun für Porzellan beschäftigt wurden und daß diese Thonmasse bedeutenden Einfluß auf die Stilentwickelung des Jahrhunderts gewann. Der klassische Geschmack der Revolution und des Kaiserreichs ging nicht von dieser Anschauung ab. Mit Ausnahme der Wedgwoodware in Steingutmasse, welche sich direkt an die antiken Vorbilder anlehnte, war wiederum das Porzellan die Masse, in welcher man die klassische Form nachzuahmen strebte. Hierbei ging aber die Schönheit und der Reiz des Porzellanes fast ganz unter. Die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts waren für die Kunsttöpferei dadurch so gut wie verloren, daß die Verbesserungsbestrebungen immer noch am Porzellan hafteten. Man konnte schließlich nichts machen, als zu den Rococoformen zurückkehren, deren Modelle noch wohlerhalten in den Fabriken standen. Erst Meißen, dann Berlin haben den Markt mit unzähligen Wiederholungen jener alten guten Modelle überschwemmt. In Frankreich war es durch die großartige Municifenz der Re-

gierung möglich, für die Staatsfabrik in Sèvres Künstler zu gewinnen, welche selbst diesem spröden Materiale Reize abzugewinnen vermochten.

Jetzt aber ist der künstlerische Bankerott des Porzellans erklärt und seine Herrschaft ist unrettbar und für immer verloren. Die lange verachtete Fayence ist wieder auf den Schauplatz getreten und hat das Porzellan so vollständig und entschieden besiegt, daß nun wohl eine dauernde Grenzregulirung der beiden Gebiete erfolgen wird, bei welcher allerdings das Porzellan den größten Theil seines bisherigen Wirkungskreises verliert.

Jeder Besucher der Wiener Ausstellung, selbst der oberflächlichste, der überhaupt diese beiden Massen unterscheidet und nicht, wie es jetzt noch häufig geschieht, jedes blank glasirte Thongefäß Porzellan nennt, wird sehen, wie selbst die bestsituirten und von künstlerischen Kräften getragenen Porzellanfabriken gegen die moderne Fayencetechnik zurücktreten, die sich in England, Frankreich und Italien ausgebildet hat.

Das Wichtige hierbei ist, daß wir es nicht etwa mit der vorübergehenden Erscheinung einer launischen Mode zu thun haben, welche heute diesen und morgen jenen Gegenstand begünstigt, sondern daß diese Verschiebung des früheren Verhältnisses nichts ist als die einfache Richtigstellung der Verhältnisse, wie sie stets hätten sein sollen. Es scheint bei flüchtiger Betrachtung so gleichgültig zu sein, ob ein Thongefäß durch und durch aus gesinterter harter, durchscheinender Masse besteht wie das Porzellan, oder ob nur die Decke von dieser glänzenden weißen Beschaffenheit und der Kern des Geräthes von gewöhnlichem Thone ist. Es scheint hier nur eine Differenz des besseren und schlechteren Materiales vorzuliegen, welche auf die künstlerische Ausbildung desselben nicht von sonderlichem Einflusse sein könnte, und doch ist dieser Einfluß so groß, daß die Alleinherrschaft

des Porzellans, der an sich besseren Masse, völlig hingereicht hat, um die künstlerische Ausbildung der Töpferei in unserer Zeit so gut wie unmöglich zu machen.

Der Unterschied der beiden Massen ist technischer Natur. Das Porzellan ist als Masse um so viel edeler als die Fayence, daß die letztere ihm kaum verglichen werden kann. Die Fayence ist spröde und leicht zerbrechlich. Die Decke, welche mit metallischen Glasuren hergestellt ist, wird durch Temperaturwechsel rissig, so daß die Flüssigkeiten in den weichen Thonkern des Geräthes hineinsickern und dasselbe unrein machen, die Glasur vermag nicht den Säuren, ja nicht einmal dem Eisen einen festen Widerstand zu bieten. Dagegen besitzt das Porzellan alle guten Eigenschaften, welche man überhaupt von irgend einer Masse verlangen kann, es ist härter wie Stahl, absolut sauber, unangreifbar für die schärfsten Säuren, feuerfest für sehr hohe Hitzgrade, sehr leicht, dabei durchscheinend und von ebenmäßigem Glanze. Diese edle, von den Chinesen seit fast 2000 Jahren bereitete Masse war diejenige, nach welcher die ganze europäische Kunsttöpferei strebte und der sie sich nach der glücklichen Entdeckung derselben durch Böttiger in Meißen dann auch rückhaltlos hingab. Diese schöne Masse muß aber, um zur vollständigen Reife zu gelangen, beim Brande völlig durchglüht und erweicht werden, wobei sie fast um ein Drittel ihres ursprünglichen Umfanges zusammenschwindet. Hierdurch ist der Formgebung im Porzellane eine bestimmte Schranke gesetzt. Alle Geräthe müssen von vornherein derart komponirt werden, daß sie in sich zusammensinken können, ohne daß ihre Form darunter leidet. Je besser in technischer Beziehung die Masse ist, um desto schärfer will sie gebrannt sein und desto größer sind die Beschränkungen.

Wenn unsere Damen einen Teller bemalen wollen, so klagen sie darüber, daß sie in der königlichen Manufaktur in

Berlin keinen mit breitem, flachliegendem Rande fänden, sondern nur Teller mit verhältnißmäßig schmalem und etwas schrägstehendem Rande, während französische Fabrikate in der gewünschten Form vorhanden sind. Dies wird der Manufaktur als Nachlässigkeit oder Geschmacklosigkeit angerechnet, beruht aber einzig auf technischen Bedingungen. In der Berliner Masse, deren technische Güte so hoch steht, daß für alle chemischen und technischen Institute das Berliner Porzellan fast unentbehrlich ist, würde ein breiter, glattabstehender Rand durch seine eigene Schwere beim Brande völlig niedersinken; er muß etwas aufrecht gebaut sein, um seinen Schwerpunkt in der Richtung des Tellerbodens zu haben. Was von den einzelnen Beispielen, das gilt von dem ganzen Gebiete der Porzellantechnik. Jede einzelne Form muß mit beständiger Rücksicht auf die beschränkte Leistungsfähigkeit der Masse komponirt werden. Für das vorige Jahrhundert, die Rococo-Periode, war dies kaum eine Beschränkung. Die willkürlich und launenhaft verschnörkelten Formen dieser Kunstrichtung fanden bei dem Porzellane vollständig ihre Rechnung. Was kam es darauf an, wenn irgend eine Schnecke oder Ranke noch ein wenig krauser oder wunderlicher verdreht war, oder ein Rand noch etwas tiefer herabhing! Sobald man aber wieder anfing, auf den reinen Kontur des Gefäßes zu achten und einen edel komponirten Aufbau verlangte, wurden die Mängel des Porzellans äußerst fühlbar. Nichts ist wunderlicher als die Umgestaltung, welche die griechischen Vasenformen sich gefallen lassen mußten, um in jener Zeit, als man kein anderes Vorbild als die Antike kannte, überhaupt in Porzellan ausführbar zu sein.

Die natürliche Form jeder Porzellanvase ist die schlauchförmige Urne, welche die Chinesen seit unvordenklichen Zeiten aus der richtigen Erkenntniß ihres landesüblichen Materials heraus demselben gegeben und unabänderlich beibehalten haben,

welche auch von der Fabrik zu Sèvres während der letzten Jahre wieder angenommen ist und welche auch schließlich den meisten sogenannten griechischen Porzellanvasen derart zu Grunde liegt, daß die organische Eintheilung nur durch Ansetzen einzelner Theile ermöglicht wird. Die Engländer und die kleineren französischen Fabriken waren in der Formgebung ihres Porzellans niemals so beschränkt als die deutschen, und zwar einfach darum, weil sie niemals eine nur annähernd so gute Masse hergestellt haben. Porzellan in der Art des chinesischen und des qualitativ gleichen europäischen haben die Engländer kaum jemals gehabt; es ist Alles eine halb steingutartige Masse. Die französischen Massen sind leichtflüssiger und von zartem durchscheinenden Thone, sie geben daher im Gegensatz zu den schweren fast undurchsichtigen englischen Geschirren und der guten, aber unbeholfenen deutschen Ware eine leichte und anmuthige Gebrauchsware, welche weder so gut, noch so haltbar als die anderen, aber für alle häuslichen Zwecke vollständig ausreichend ist. Ein Stoß französischer Teller ist kaum halb so hoch und wiegt nicht halb so viel als die gleiche Anzahl von Berliner Stücken. Bei allen diesen Punkten entscheidet aber das vorhandene Material fast ausschließlich. Wir haben einmal die französische Kaolinerde nicht und werden daher bestimmte Fabrikate niemals herstellen können.

Die eigentliche Kunsttöpferei ist also schon beim Modelliren des Gefäßes in Porzellan in eine übele Lage gebracht, der Modelleur muß alle Wunderlichkeiten dieses eigensinnigen Materials auf das Genaueste kennen, um etwas Ausführbares zu Stande zu bringen, von einer freien künstlerischen Komposition, wie man dieselbe etwa für Bronzeguß macht, ist nicht die Rede, daher sind auch alle wohlgemeinten Zeichnungen und Versuche kunstgebildeter Architekten, welche durch edel gezeichnete Gefäßkonturen der Porzellanmanufaktur glaubten zu Hülfe kommen zu können, gänzlich fruchtlos geblieben. Hierher gehören die Versuche, welche in

Berlin von den hervorragendsten Künstlern der Schule Schinkel's gemacht worden sind.

Alles, was das Porzellan so hartnäckig verweigert, bietet den Künstlern die Fayence. Die Fayenceware besteht aus einem Kern von gebranntem Thon, der mit einer Glasurmasse bedeckt ist. Was man für gebrannten Thon modelliren kann — und das ist so gut wie Alles — das läßt sich auch mit einer Glasurdecke überziehen. Das Einzige, woran man zu denken hat, wird sein, daß die Glasurdecke die Konturen abstumpft, die feineren Modellirungen verwischt, so daß man auf kräftige Form und eine energische Modellirung angewiesen ist. Im Porzellan, das keine eigentliche Glasur erhält, kann man in miniaturhafter Art das Köpfchen einer einzelnen Figur ausarbeiten, für Fayence wird man einen Kopf in großen kräftigen Zügen anlegen müssen. Dem Porzellane wird daher das Feld der zierlichen, spielenden Figuren und Geräthe, bei welchem das Gewicht der Masse nicht mitspricht, verbleiben; die Künstler aber, welche ohne Beschränkung große und künstlerisch wirksame Arbeiten ausführen wollen, müssen sich der Fayence zuwenden.

Fast dasselbe Verhältniß zwischen Porzellan und Fayence, das sich in der Modellirung zeigt, tritt in der Bemalung ein. Das glatte, blanke, halb durchsichtige Porzellan hat den Hauptreiz in seiner Farbe, die man verständiger Weise bei der Bemalung nicht verdecken darf. Die Malerei, welche auf das fertige Stück eingebrannt wird, muß dem Charakter der Oberfläche entsprechend blank und scharf sein, leicht und duftig in der Farbe, um mit dem weißen Grunde harmonisch zu verschmelzen, elegant in der Zeichnung, miniaturartig in der Ausführung. In dieser Technik findet daher wiederum auch nur eine Kunstrichtung ihre Befriedigung, welche, wie das Rococo, einzig auf das Glatte und Elegante ausgeht. Fayence und Majolika wird dagegen derart bemalt, daß man die Farbe aufträgt, bevor die Glasur eingebrannt

ist; der Scherben ist dann trocken und porös, wie ein Stück Gips und saugt die Farbe sofort aus dem Pinsel ein. Die Folge davon ist, daß Alles auf den ersten Strich gemalt werden muß und von einem zierlichen Auspinseln nicht die Rede sein kann. Das Ganze kommt dann mit der Glasur zusammen in das Feuer und hier verschmelzen die Farbe und die Glasur in weit innigerer Weise, als dies beim Porzellan der Fall ist, bei welchem die Farben obenauf sitzen und nur nachträglich durch ein leichtes Erweichen der Oberfläche in dieselbe eingebrannt sind, so daß sich auch die Porzellanmalerei beim Gebrauche abnutzt, während die Fayencemalerei ein körperlicher Bestandtheil der Masse geworden ist.

Bei der Fayence kommt also Alles zusammen, was für eine künstlerisch dekorative Wirkung nothwendig ist. Die Fayence-Glasur an sich hat keine solche Bedeutung, daß man auf sie Rücksicht zu nehmen hätte, wie auf die Porzellanfarbe; dieselbe wirkt nur wie ein bindender Firniß auf die Farbe. Man wird daher sich nicht scheuen, den ganzen Grund der Fläche mit bunten Farbenmassen zu bedecken, gegen die sich die Farben des Ornamentes kräftig und entschieden abheben dürfen. Die Herstellungsweise bedingt eine flotte und feste Zeichnung, eine breite, dekorative Ausführung. Die Zahl der verwendbaren Farben ist beschränkt, meist ist nur Blau, Grün und ein röthliches Gelb vorhanden; aber auch dies kommt der harmonischen Wirkung zu Gute. Die wirklich künstlerischen Kräfte werden sich daher unzweifelhaft der Fayence- oder Majolikamalerei zuwenden, in welcher sie frei komponirend sich ergehen können.

Die Majolika-Malerei, welche seit kaum zehn Jahren wieder in Uebung ist, hat einen überraschend schnellen Aufschwung genommen und sich auf der diesjährigen Ausstellung in glänzendster Weise entfalten können. In Italien zeigt sich auf diesem Gebiete die nämliche Erscheinung, wie auf dem der Möbel-

und Metall-Industrie: rückhaltslose Wiederaufnahme der alten Vorbilder, eine genaue Nachahmung bis in die kleinen Details, Vorzüge und Schwächen derselben, eine staunenswerthe Fertigkeit, sich in die alten Formen hineinzufinden, welche deutlich zeigt, daß hier ein nationales Element mitspielt, daß trotz aller Verwilderung sich auf die späten Enkel vererbt hat; schließlich die Vortheile, welche durch das Handwerk der Antiquitätenfälscherei den Italienern erwachsen sind. Lange bevor man in Frankreich und England etwas von Majolikamalerei wußte, als man sich dort noch mühsam mit den ersten Versuchen plagte, arbeiteten in Italien die Fälscher mit solchem Geschicke, daß man ihre Arbeiten für alte halten konnte.

Die Vortheile, welches dieses völlige Hingeben an die guten alten Vorbilder für die erste Erziehung in einer Technik bietet, werden in der italienischen Abtheilung sehr klar. Nirgends sieht man eine so vollständige Beherrschung des Materials, eine so gewandte Benutzung der Mittel, eine solche Sicherheit in der Wirkung selbst bei ungenügender Zeichnung und Schwäche der Komposition, als gerade hier. Die Ausstellung von Ginori in Florenz muß auf Jeden, welcher nicht genauer Sachkenner ist, den Eindruck einer alten Majolikasammlung machen. Für die dekorative Wirkung, für welche alle diese Gefäße berechnet sind, haben die hier angefertigten Stücke fast vollständig den Werth der alten, deren Preise bei ihrer Seltenheit unerschwinglich sind. Was aber die italienische Majolikaausstellung so besonders erfreulich macht, ist der Umstand, daß die Technik keineswegs wie in Frankreich und in England auf einige wenige große Häuser beschränkt ist, die im Stande sind, künstlerisch gebildete Arbeiter heranzubilden und zu unterhalten, sondern daß sich aller Orten die künstlerischen Kräfte dieses hochbegabten Volkes regen, um in alter Art weiter zu arbeiten. Eine sehr auffallende Erscheinung ist die Ausstellung eines Fabrikanten aus Gubbio.

Gubbio war am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts einer der Hauptorte italienischer Majolikaarbeit. Einzig dort verstand man es, gewisse metallische Glasuren anzufertigen, deren dekorative Pracht so groß war, daß die besten Fayencemaler aus Urbino und anderen Städten ihre im Uebrigen fertigen Waren dorthin schickten, um diesen Metallglanz nachträglich auf denselben anbringen zu lassen, ähnlich wie bei uns einzelne Theile später vergoldet werden. Das Geheimniß dieser metallischen Farben ging um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien selbst verloren. Ginori in Florenz hatte in neuerer Zeit dieselben wieder aufgefunden, ohne jedoch die Farbenpracht der alten zu erreichen, und jetzt tritt plötzlich auf der Wiener Ausstellung ein kleiner, unbekannter Kunsttöpfer aus Gubbio mit etwa einem Dutzend Stücken auf, welche die ganze, seit dreihundert Jahren verlorene Pracht der metallischen Farben wieder in voller Schönheit zeigen. An anderen Stellen wie Neapel, wo die Fayencemalerei niemals ausgestorben war und besonders für Fliesenböden sich prächtige alte Muster erhalten hatten, erwächst ebenfalls aus der Nachfrage nach alten Stücken eine Industrie, welche brauchbare Kopien der alten liefert.

Eine äußerst interessante Uebersicht über das, was sich in der nationalen Hausindustrie von alten Ueberlieferungen in Italien erhalten hat, giebt die bereits erwähnte Sammlung von bäuerlichem Töpfergeschirr, welche Castellani veranstaltet und dem deutschen Gewerbemuseum zum Geschenk gemacht hat. Auch die Benutzung dieser Stücke durch Torquato Castellani, den Sohn des bekannten Goldschmiedes, ist bereits erwähnt. Ueber die Nachbildung alter Stücke kommt aber Italien noch fast gar nicht hinaus. Es sind nur wenige, aber allerdings recht gelungene Stücke mit modernen Kompositionen vorhanden.

In ganz anderer Weise ist Frankreich vorangegangen. Die Nachahmung des Alten nimmt bei ihm nur einen kleinen

Raum ein, und selbst wo dieselbe eintritt, sind es mehr die allgemeinen Prinzipien der Färbung und Farbenvertheilung, welche nachgeahmt werden, als die eigentliche Komposition und Zeichnung der Figuren. Die Franzosen sind mit vollem Rechte zu stolz, neben den Vorzügen der alten Arbeit auch alle Schwächen derselben, alle Unvollkommenheiten in der Zeichnung nachzuahmen. Sobald man nun aber anfängt, die Sachen besser zu machen, so tritt bald eine große Gefahr ein, nämlich die, es zu gut zu machen. Was den Arbeiten der großen schöpferischen Kunstperioden, sowohl der griechischen als der Blüthezeit der Gothik und der Blüthezeit der Renaissance, ihren besonderen Reiz giebt, ist bei Stücken von geringem Werthe vornehmlich das richtige Maß künstlerischer Kraft, welche für dasselbe aufgeboten ist. In den Zeiten, in welchen aus dem Vollen geschaffen wird, versteht man auch zu opfern und weiß, daß man für einen Teller nicht die volle malerische Kraft einzusetzen hat, man weiß, daß die Figuren auf demselben nur einen ungefähren Abriß der wirklichen Erscheinungen geben können, so daß sie frei nach dekorativem Bedürfniß und ohne allen Anspruch auf Naturwahrheit behandelt werden müssen. Je schwächlicher eine Periode ist, um desto mehr wird sie dagegen geneigt sein, bei jedem einzelnen Stücke Alles aufzubieten, was sie überhaupt an Kunstfertigkeit besitzt, und daher schließlich die großen Stücke mit kleinen Effekten überladen und die unbedeutenden Stücke durch zu sorgfältige Behandlung in ein falsches Licht setzen. Mag unsere Zeit auch den Vorwurf der Schwächlichkeit nicht verdienen, der Vorwurf trifft sie jedenfalls, daß sie selten das richtige Maß zu finden weiß für den Grad von Ausführung, den ein dekoratives und den ein freies Kunstwerk haben muß. Und dies ist die gefährliche Klippe, an welcher die französische Fayencemalerei, welche sich in lobenswerthem Eifer auf eigene Füße stellt, zu scheitern droht. Die Franzosen haben sehr bald die künstlerischen

Vortheile der Fayencemalerei herausgefunden und bei der großen Fülle ihrer künstlerischen Kräfte ist es hervorragenden Fabrikanten gelungen, tüchtige Männer für die Dekoration ihrer Fayencegeräthe zu gewinnen. Bereits bei der Pariser Ausstellung waren Arbeiten von außerordentlicher Schönheit vorhanden. Mit wenigen Farben, meist nur mit konturirter Zeichnung und lichten Lokaltönen, waren äußerst graziöse Kompositionen auf Vasen und Schüsseln gemalt worden. Man hatte den Vortheil wahrgenommen, daß man hier Wirkungen erzielen kann, ähnlich wie in der Aquarellmalerei: die weiße Fläche des Grundes bleibt als höchstes Licht stehen, die Tiefen werden durch stärkeren Auftrag der Farben hervorgebracht, das schließliche Einbrennen in der Alles zart verschmelzenden Glasur giebt den Stücken einen höheren Grad der Vollendung als ein mit gleicher Mühe ausgeführtes Aquarellbild haben würde. So kam man denn bald dazu, Alles das, was sich in Aquarellmalerei vortheilhaft ausführen läßt, für Fayence anzuwenden. Die jetzige Ausstellung zeigt bereits, daß man völlig vergessen hat, was es heißt, Gefäße zu dekoriren oder geistreiche Bilder zu malen. Die Fayencemalereien von Deck sind schöne Gemälde in Glasurfarbe, aber gänzlich verfehlte Dekorationen. Der Kopf einer schönen Frau in Lebensgröße, in natürlichen Farben gemalt, ist als Schmuck einer Schüssel unstatthaft. Hier liegt die Entschuldigung freilich nahe, daß eine solche Schüssel nur dazu bestimmt ist, an die Wand gehängt zu werden, und daß man sie schließlich wie ein eingesetztes Medaillon betrachten könnte. Als solches sind freilich die Arbeiten unübertrefflich schön und auch vollständig dekorativ in der Behandlung. Die französische Fayencemalerei spitzt sich aber völlig nach dieser Seite hin zu. Fast alle besseren Sachen sind geistreiche Bilder, aber keine Dekoration der betreffenden Schüsseln und Schalen, auf denen sie angebracht sind.

Die Majolikamalerei der italienischen Renaissance ist übrigens

von demselben Vorwurfe keineswegs frei zu sprechen. Eigentlich sind es nur die Arbeiten aus dem Ende des 15. und aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, welche dekorativ gehalten und mustergültig sind. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts nimmt auch dort der Unfug, Bilder auf die Schüsseln zu malen, so sehr überhand, daß an manchen Fabrikationsstellen der ornamentale Schmuck gänzlich vergessen wird. Daran sollten wir uns aber kein Beispiel nehmen, sondern vielmehr aus dem Vergleiche dieser und der übrigen Arbeiten eine vortheilhafte Lehre ziehen.

Die Fayencemalerei ist in der englichen Kunstindustrie dasjenige Feld, in welchem die Engländer am wenigsten von den Franzosen abhängig sind. Die hohe Ausbildung, welche die Aquarellmalerei bei den Engländern seit vielen Jahren gefunden, befähigt dieselbe in hervorragender Weise zu dieser Art von Fayencemalerei. Ein englischer Maler, Coleman, der hauptsächlich für Minton arbeitet, hat Stücke von höchster künstlerischer Vollendung ausgestellt. Das Studium der Werke des Mittelalters und der Frührenaissance, welche jetzt in England mit so regem Eifer betrieben wird, hat die Engländer auch dahiu geführt, sich an gothische Vorbilder anzulehnen, die Figuren nur zu zeichnen, mit der Lokalfarbe zu versehen und den Grund ornamental zu behandeln — eine Methode, die besonders für die Benutzung der Fayenceplatten als verzierender Einsätze für Möbel, Täfelung und Aehnliches von Werth ist. Die in Blau und Grau ausgeführten englischen Arbeiten dieser Art sind in Anordnung und Farbenvertheilung musterhaft. Das South-Kensington Museum hat nach dieser Richtung hin sehr vortheilhaft gewirkt und ebenfalls wieder nicht etwa durch Vorträge, sondern durch direkte Bestellungen, indem man verschiedene Säle des Museums mit Fayencemalerei hat ausstatten lassen.

Aus Deutschland und Oesterreich haben wir von derartigen Arbeiten so gut wie nichts zu erwähnen. Fleischman in

Nürnberg, welcher sich mit der Imitation alter Töpferwaaren beschäftigt, weiß gute Vorbilder in weniger glänzenden Farben wieder zu geben. Recht erfreulich sind die Arbeiten aus Znaim in Mähren: Fayencemalerei in einfachem holländischen Stile, meist nur blau und weiß, welche auf Anregung des österreichischen Museums in Wien an Stelle einer sehr niedrig stehenden Technik entstanden sind und sich jetzt bereis einen großen Markt geschaffen haben.

Für Italien und Frankreich, besonders das letztere Land, ist zu bemerken, daß man sich nicht blos mit der Nachahmung der italienischen Majoliken beguügt, sondern auch die hübschen Fayencedekorationen, welche in den Niederlanden und in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert üblich waren, wieder aufgenommen hat, besonders jene Blaumalerei, welche ursprünglich eine Nachahmung der chinesischen blaugemalten Porzellane war, die aber bald in Europa mit Benutzung des im 17. Jahrhundert üblichen Ornamentes eine eigenthümliche Ausbildung erfahren hatte. Die sehr zierlichen Arbeiten von Delfft, Nevers, Rouen dienen als Vorbilder. Für die Reproduktion dieser Muster, welche vorzugsweise in einfarbigem kleinen Arabeskenwerke bestehen, genügt das Druckverfahren, welches in neuerer Zeit mit großer Sicherheit und mit der Wirkung voller Farben gehandhabt wird. In Gien werden diese Waren, welche fast völlig wie Handmalereien aussehen, in großer Vollkommenheit und zu billigen Preisen massenhaft hergestellt. Für mehrfarbige Dekorationen hat man das Verfahren ersonnen, nur die schwarzen Konture zu drucken, die Farben dagegen mit der Hand hineinzumalen. Es läßt sich dadurch der Preis natürlich sehr ermäßigen, und durch das Hineinmalen der Farben bekommen die Stücke jene frische und interessante Mannigfaltigkeit, welche den gedruckten Stücken abgeht. Auch die Engländer haben Druckwaren von gutem Geschmacke ausgestellt. Die Stücke sind in zwei Tönen,

gelb und braun, mit vollen Flächen gedruckt, so daß sie auch in Handmalerei bei der völligen Gleichmäßigkeit der Fläche nicht viel anders aussehen könnten.

Zu der eigentlichen Malerei kommt als wichtige Ergänzung in der Kunsttöpferei noch die farbig behandelte Plastik. Wir haben im 16. Jahrhundert in Italien reich modellirte Prachtgefäße, Kannen, Leuchter, Schreibzeuge und Aehnliches mit Menschen und Thierfiguren, welche ganz in der Weise der Majolikateller bemalt sind. Außerdem aber haben wir in Italien die Arbeiten des Luca della Robbia, in Deutschland die Arbeiten der Töpferfamilie Hirschvogel in Nürnberg, und in Frankreich die Arbeiten von Bernhard Palissy, welche den plastischen Thonkern nicht so wohl bemalten, als vielmehr mit verschiedenfarbigen Glasuren bedeckten.

Diese Technik wurde in Deutschland vornehmlich für die Ofenindustrie angewendet. Neben den einfarbigen, meist grünen und schwarzen Oefen entstanden buntfarbige, ebenso aber auch Krüge und Geräthe, bei deren Behandlung die Hauptschwierigkeit darin lag, daß die verschiedenen Glasuren leicht in einander flossen. Uebrigens gelang es keineswegs immer, diesen Uebelstand zu vermeiden, nur die wenigsten Arbeiten der Familie Hirschvogel sind nach dieser Richtung hin völlig gelungen. Palissy, welcher sich durch den Eifer und die Hingabe, mit welcher er die Erfindung der bunten Glasuren verfolgte und deren Einzelheiten er in seiner Selbstbiographie erzählt, auch eine hohe persönliche Beachtung gesichert hat, kam zu besonders glücklichen Resultaten. Seine buntglasirten Waren sind in der Ausführung die schärfsten, die Modellirung ist von sehr verschiedenartigem Charakter; seine Geräthe haben nur zum kleinen Theil wirklich gute Formen, welche dem Charakter des Materials angepaßt sind. Nicht selten griff Palissy darin fehl, daß er Metallgeräthe abformte und an diesen seine Glasuren versuchte,

welche durchaus nicht im Stande waren, den Feinheiten der getriebenen Arbeit zu folgen, so daß ein allgemeines Verwischen der Formen entstand. Vielfach begnügte er sich sogar, irgend eine Schüssel oder einen geflochtenen Korb durch Aufheften von wirklichen Schnecken, Fischen, Schlangen, Fröschen, starken Blättern und Aehnlichem zu verzieren, diesen wunderlichen Aufbau in Thon abzuformen und schließlich farbig mit möglichster Annäherung an die Natur zu glasiren. Die Palissy-Waren sind wieder für moderne Kunsttöpferei ein Vorbild geworden; man hat seine Tugenden und Untugenden getreulich nachgeahmt, mit Vorliebe natürlich die letzteren. Die Schüsseln mit Fischen und Krebsen, welche schon 1867 sich bemerkbar machten, sind als leichtestes Vorbild zu einer bedenklichen Beliebtheit gelangt und jetzt in Wien bei vielen Fabrikanten vertreten. Die Nachahmung ist eine so vollständige, daß die neuen, sorgfältig gearbeiteten Stücke von den alten Palissy-Arbeiten kaum mehr zu unterscheiden sind. Man ist bei der Nachahmung nicht stehen geblieben. In Frankreich hat man vornehmlich an die grotesken Einfälle Palissy's angeknüpft und allerlei wunderliche Figuren, Kandelaber und Aehnliches, zum Theil mit den abgeschmacktesten Motiven, aber immer mit einem gewissen Geschick, aufgebaut.

Die eigentlich künstlerische Ausbildung hat diese Technik in England gefunden, freilich unter augenscheinlicher Hülfe französischer Modelleure. In englischen Fabriken, speziell von Minton, werden seit Jahren künstlerisch modellirte Prachtstücke in farbigen Glasuren gearbeitet. Die großen Vasen, die Blumenschalen, Kandelaber und ähnliche Stücke in großem Maßstabe gehören zu dem Prächtigsten, was jemals in der Kunsttöpferei hergestellt ist, und übertreffen in Farbe und Modellirung weitaus alle entsprechenden Arbeiten der besten Zeit der Renaissance. Geschmacklosigkeiten, die mit unterlaufen, kommen kaum in Betracht neben den wirklich guten Arbeiten. Dabei ist diese Fabrikation keines-

wegs mehr eine blos für einzelne, besonders reiche Menschen berechnete; die einfacheren und kleineren Stücke werden fabrikmäßig in großer Zahl zu mäßigen Preisen hergestellt und füllen die Schaufenster aller größeren Städte Europas.

In Deutschland hat diese Art glasirter Thonwaren auch bereits Fuß gefaßt und zwar vornehmlich in Anlehnung an die bei uns gebräuchlichen Kachelöfen und unseren heimischen Ziegelbau. Von sehr verschiedenen Seiten in Nord- und Süddeutschland hat man angefangen, der künstlerischen Ausbildung des Kachelofens wieder höhere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Es war das seit mehr als hundert Jahren bisher nur an einer Stelle, in Berlin, geschehen, wo Schinkel und seine Schüler sich bestrebten, den damals ganz verkommenen Kachelofen in eine Form hineinzubringen, welche dem klassischen Stile ihrer Häuser und Zimmereinrichtungen entsprach. Hierbei war die erste Forderung, daß sich der Kachelofen möglichst wie ein weißes Marmordenkmal ausnehmen sollte: Alles weiß, die Fläche so blank und glatt wie möglich, die Verzierungen sämmtlich in griechischem Stile. Dadurch gewann der Ofen unter der Hand so geschulter Architekten eine sehr edele Form und gut gezeichnetes Ornament, verlor aber Alles, was seinem Material und seiner Technik eigenthümlich war, während er doch das ihm gesetzte Ziel, wie Marmor auszusehen, niemals erreichen konnte. Jetzt, da wir wieder anfangen, für unsere Wohnungen den Reiz der vollen Farbe zu verlangen, sind die schneeweißen, in ihrer Technik vollkommenen Berliner Kachelöfen einer der am schwierigsten zu überwindenden Uebelstände. Jeder Ofen erscheint in der Wohnung wie ein großes weißes Loch, während er doch ein Hauptschmuckstück derselben sein könnte. Von allen Seiten fängt man daher an, an ihm zu bessern oder direkt auf die alten Vorbilder zurückzugreifen. In Nürnberg und anderweit werden die grünen Oefen des 16. Jahrhunderts einfach kopirt. Der prächtige, malerische Aufbau,

die reiche Modellirung derselben, die tiefe grüne Farbe werden recht gut wiedergegeben. Die Behandlung in verschiedenen bunten Farben ist bereits schwieriger. Bei keinen der hier ausgestellten Arbeiten dieser Art ist eine vollständige Harmonie erzielt worden; die bisherigen Versuche zeigen aber deutlich, daß es nur noch einiger Anstrengungen bedarf, um zu dem gewünschten Ziele zu gelangen.

Eine größere Wichtigkeit als für die Ofenindustrie werden diese Errungenschaften für die Ausschmückung der Gebäude erlangen. Die norddeutsche Ebene ist vornehmlich auf den Ziegelbau angewiesen, dessen Ausbildung in Berlin, Hannover, Kiel, Hamburg und anderen Orten erfreuliche Fortschritte macht. Wir dürfen hoffen, daß die fade Erscheinung unserer modernen, weißabgeputzten Häuserreihen sehr bald gebrochen sein wird und die kräftige Farbe des rothgebrannten Ziegels mit seiner reichen Abwechselung verschiedenartiger Töne immer siegreicher vordringen wird. Für dieses Material tritt als nothwendige Ergänzung und Bereicherung die Glasur hinzu. Ebenso wie an den mittelalterlichen Domen und an den Renaissance-Ziegelbauten Nord-Italiens die Steinflächen durch farbige glasirte Ornamente belebt wurden, so müssen auch wir dieses Mittel zur Anwendung bringen, wenn unsere Häuser nicht einer traurigen Eintönigkeit verfallen sollen.

Auch hier bewegen wir uns noch auf dem Gebiete der Versuche. Auf der Wiener Ausstellung kommen leider diese Thonarbeiten nicht sonderlich zur Geltung. Die deutschen ornamentalen Thonwaren, besonders die architektonischen Ornamente in Terrakotta, sind die besten der ganzen Ausstellung und würden einen Glanzpunkt der deutschen Abtheilung gebildet haben, wenn nicht die unglückliche Lage des Gebäudes eine vollständige Zerstreuung derselben herbeigeführt hätte. Dieselben haben überall aushelfen müssen, wo ein leerer Zwickel oder eine sonst unbenutz-

bare Wand zu dekoriren war. Wenn auch das einzelne Stück dabei etwas besser zur Geltung kommen mag, als wenn es unter einer großen Reihe anderer stünde, so ist doch die Gesammtwirkung verloren. Bedeutende Fortschritte sind auf dem ganzen Gebiete sehr wohl zu merken. Die Sicherheit in der Wiedergabe des Modells kann nicht weiter getrieben werden. Für die farbige Behandlung ist besonders die Technik ausgebildet, daß man verschiedenartige Thonarten in einander einlegt, so daß sich in der Zeichnung Gelb von Braun oder Braun von Gelb absetzt. Man hat es hierin zur Anwendung von drei bis vier Farben gebracht.

Bekannt und vielfach in Gebrauch sind die Thonwaaren von Mettlach für dekorative Wandbekleidung. In dieser Art hat auch die altberühmte Fabrik von March in Charlottenburg Vortreffliches geleistet. Mit glasirten Arbeiten für architektonische Zwecke wird hier, sowie in fast allen größeren Terrakotta-Fabriken Deutschlands, ernsthaft angefangen. Auch von Rußland sind bunt glasirte Arbeiten, besonders Ofenkacheln und Krüge, eingeschickt, welche sich zumeist im russischen Pavillon befinden.

Außerhalb Italiens scheint man des Vortheils nicht gewahr geworden zu sein, den man aus der Benutzung der noch vorhandenen Reste der alten Traditionen ziehen kann. Das Heranziehen der nationalen Hausindustrie zur Weltausstellung hat auf keinem Gebiete so viel lehrreiches Material zu Tage gefördert, als gerade auf dem der Töpferei. Es zeigt sich, daß noch in jedem europäischen Lande die Reste der alten, durch das Porzellan verdrängten Technik sich in bäuerlichen Bezirken erhalten haben, und es käme nur darauf an, das Vorhandene auszubilden und für künstlerische Zwecke heranzuziehen, wie es in Znaim bereits geschehen ist. Man würde dann bald wieder dahin kommen, daß gut glasirte Geschirre von großer dekorativer Wirkung, wenn auch nicht von künstlerisch vollendeter Ausführung,

für ebenso viel Groschen zu haben wären, als sie jetzt Thaler kosten.

Ein lebendiges Beispiel dafür ist Portugal. Neben den gemeinen glasirten Waaren, wie sie auch bei uns als Kinderspielzeug angefertigt werden, stehen bessere Stücke, besonders Thierfiguren, welche aus denselben Materialien, in derselben Technik, nur nach besseren Modellen angefertigt sind, für einen kaum nennenswerthen Preis verkauft werden können und schließlich gerade so gut sind, als viele Stücke französischer und englischer Töpferei, welche mit dem hochklingenden Namen fayence à la Palissy belegt und zu hohen Preisen verkauft werden. Auch ein italienischer Töpfer aus Vicenza hat die Spielerei des Palissy in seinem üblichen Material nachgeahmt und damit die allerbesten Resultate erzielt.

Von deutschem Töpfergeschirr ist auf der Ausstellung nicht viel vorhanden, obgleich wir in allen Theilen Deutschlands noch die interessantesten Reste alter Kunsttöpferei besitzen. Sehr reich vertreten sind dagegen die slavischen Länder, besonders Ungarn, Siebenbürgen und Rumänien. Das Beste bietet aber auch hier wiederum der Orient. Ziemlich bekannt sind die prächtigen egyptischen Thonwaaren von einem tiefdunkelrothen und schwarzen Thon, in edlen, einfachen Konturen gehalten und geschmackvoll mit eingeschnittenem und gepreßtem Ornament geschmückt, an den besseren Stücken tritt Vergoldung hinzu, an schwarzen Stücken werden kleine blaue Perlen in einfachen Mustern eingefügt. Neben diesen strengeren Formen sind phantastische Gebilde von ganz porösem, weißem Thon, welcher durch Verdunstung das Wasser kühl erhält und behufs Herstellung einer möglichst großen Verdunstungsfläche in wunderlich verbogene und verschnörkelte Formen gebracht wird. Ganz dieselbe Erscheinung sehen wir bei den spanischen Kühlgefäßen, den sogenannten Alkarazzas. Die eigentliche Aristokratie unter allen diesen Gefäßen

bilden aber wieder die indischen. Das Material der egyptischen ist allerdings besser, aber an Adel der Form und Zierlichkeit der Zeichnung sind die indischen völlig unerreicht. Hier finden sich seit Jahrtausenden in einfacher, wirkungsvoller Weise die verschiedenen Dekorationsmotive erhalten, welche wir in Europa jetzt mit Zuhülfenahme fremder Vorbilder mühsam wieder herstellen.

Ein zweites Hauptland mittelalterlicher Kunsttöpferei, Persien, hat leider von seinen schönen Waren nur wenig ausgestellt. Die bereits erwähnte Sammlung persischer Geräthe in dem Pavillon des amateurs ist zu stark mit chinesischer und anderer Waare vermischt, als daß man aus ihr einen Ueberblick gewinnen könnte. In Persien hat das ganze Mittelalter hindurch, zu einer Zeit, als in Europa kaum die nothdürftigste Gebrauchswaare hergestellt wurde, eine ausgebildete Kunst der Töpferei geblüht. Man machte Gefäße und besonders Fliesen mit unübertrefflich schöner Emailmalerei, die schwerflüssigen Farben liegen wie ein feines Relief auf dem lichten Grunde, die Zeichnung, meist phantastisches Rankenwerk mit Blumen, die Pracht der tiefen Farben ist in keiner uns bekannten Fabrikation übertroffen worden. Von hier aus pflanzte sich durch die Araber die Kunst der Majolikamalerei nach Spanien, Sicilien und Italien fort, und so ist die ganze Majolikakunst der Renaissance ein Ausfluß jener orientalischen Kunstweise.

Von älteren Werken dieser Art sind nur einige Proben in der russischen Abtheilung vorhanden, welche das Moskauer Museum zusammen mit altslavischen Stickereien und ähnlichen nationalen Antiquitäten ausgestellt hat. Es sind Fliesen, ähnlich denen der Alhambra mit geometrischen Mustern in starkem Relief gearbeitet. Sie sind aber in der Zeichnung und Schärfe der Modellirung den auf spanischem Boden hergestellten arabi-

schen Arbeiten weit überlegen. Diese Fliesen stammen von dem Grabmale Tamerlan's und zeigen uns einen neuen, bisher nicht gekannten Theil dieser orientalischen Arbeiten. Dagegen sind die mehr verbreiteten Stücke, die gemalten Fliesen, welche hauptsächlich aus Brussa kommen, in Originalen nicht vertreten, desto mehr aber in Nachbildungen.

Die englische und französische Kunsttöpferei ist sich ihres Vortheils hinreichend bewußt, um direkt auf die altorientalischen Vorbilder zurückzugehen. Die Engländer, welche einen großen Bedarf an Fliesen für Wandbekleidungen haben, halten sich bereits seit Jahren mit ausgesprochener Vorliebe und glänzendem Erfolge an die persischen Muster. Während diese Muster auf der Ausstellung von 1867 erst eben auftauchten und noch von den romanischen oder gewöhnlichen arabischen Mustern überragt wurden, beherrschen sie dieses Gebiet jetzt vollständig. Die Franzosen sind noch weiter gegangen. Sie haben den Persern nicht nur das Muster, sondern auch die Technik abgelernt und verstehen es vortrefflich, mit vollen Emailfarben reliefartig zu malen, wobei die Konturen mit einer Masse aufgetragen werden, welche das Ueberlaufen der Emailfarben auf den Grund verhindert. Es werden nicht nur Schüsseln und Gefäße, sondern auch ganze Wandbekleidungen in dieser Technik mit großer Vollkommenheit und erlesenem Geschmacke hergestellt. Die großen Fabrikanten dieses Artikels machen zur Zeit noch enorme Preise; es bestehen aber auch bereits einige kleinere Fabriken, welche Waaren von fast gleicher Güte für einen mäßigen Preis abgeben, so daß es doch wohl scheint, daß sich auch diese köstlichen Stücke ohne allzugroße Mühe herstellen lassen.

Wir können uns für Norddeutschland nichts mehr wünschen, als eine reiche Ausbildung der Fliesentechnik und zwar speziell der Fliesen für Bekleidung der Wände. In allen den Räumen und an denjenigen Stellen der Wand, welche irgend einer Ver-

unreinigung ausgesetzt sind, kann es kein besseres Material geben als diese glasirten Thonplatten, welche mit leichtester Mühe sofort wieder zu reinigen sind. Nicht nur Badezimmer und Küche, welche ja auch jetzt schon bei uns mit Kacheln ausgebaut zu werden pflegen, auch die Vorzimmer und die Wand des Speisezimmers, an welcher die Anrichtetische stehen, die Seite des Kamins, die Einfassung der Thüren, die Wandstreifen in Eisenbahnhallen und öffentlichen Lokalen, an welchen Hüte und Mäntel aufgehangen zu werden pflegen — alle diese sollten mit nichts Anderem als Fliesen versehen werden. Hier ist die reichste Auswahl möglich: von einfachen geometrischen Mustern, wie sie für einen Spottpreis in Neapel zu Tausenden verfertigt werden, bis zu künstlerisch gemalten Platten, welche dem edelsten Luxusbedürfniß gerecht werden können. In England ist denn auch diese Fabrikation bereits völlig ausgebildet, es sind große gemalte Platten von erlesener Schönheit vorhanden.

Aus den ostasiatischen Reichen Japan und China hat die Wiener Weltausstellung vorwiegend Porzellan erhalten. Bis vor nicht langer Zeit hat man kaum gewußt, daß dort auch andere Thonwaaren angefertigt würden. In China scheint allerdings das Porzellan alle übrigen Zweige stark in den Hintergrund zu drängen, für Japan gilt dies durchaus nicht; es gehören vielmehr die schönsten Arbeiten des Landes gerade nicht zu den Porzellanwaren. In der Provinz Sazuma werden aus einem feinen Pfeifenthon Gefäße von gelblich weißer Farbe gebrannt, welche eine leichte Glasur erhalten, die völlig mit kleinen Rissen überzogen ist in der Art des als Craquelé bekannten Porzellans. Die Bemalung dieser graziösen Gefäße, in zarten Emailfarben, gehört zu dem Reizendsten, was unsere gegenwärtige Kunsttöpferei aufzuweisen hat; meist finden sich Blumen, Vögel und Schmetterlinge, seltener Figuren, alles mit feinster Beobachtung der Natur, ohne jeden Naturalismus gemalt, leicht, flott,

andeutungsweise, mit wenigen Mitteln aber mit voller Beherrschung derselben. Es ist nicht uninteressant, daß in Japan selbst diese Stücke bereits in anderen Provinzen nachgeahmt werden. Auch von diesen Imitationen sind Proben vorhanden, welche aber die Schönheit der Originale nicht erreichen.

Unsere moderne Kunsttöpferei ist übrigens nicht damit zufrieden nur die alte Kunstfertigkeit in glasirten Thonarbeiten wieder erobert zu haben; auch andere seltenere und weniger für den heutigen Bedarf nöthige Fabrikationsweisen werden wieder aufgenommen. Besonders wendet man dem Steingut wieder seine Aufmerksamkeit zu. Die blauen und weißen Steingutwaren Wedgwoods, die am Ende des vorigen Jahrhunderts in höchster Gunst standen und auch während der klassischen Periode im Anfange dieses Jahrhunderts noch ihren Ruhm behaupteten, sind wieder hervorgesucht worden. Die Fabrik, welche bis heute besteht, giebt sich Mühe, die Güte und Schärfe der alten Arbeiten wieder zu erreichen. Allmälig war nämlich das zarte Blaugrün der alten Masse verloren gegangen und hatte einem scharfen, mehlig aussehenden Berliner Blau Platz machen müssen. Man bestrebt sich, zur alten Farbe zurückzukehren und hat, wenn auch nicht dieselbe, so doch wenigstens einen feinen stumpfen Ton gefunden. Auch einige andere englische Fabriken verschmähen es nicht, in der Art des alten Wedgwood zu arbeiten. In Form und Ornament wird die alte Manier vollständig beibehalten, die um so mehr Aufnahme findet, da augenblicklich der Stil Ludwig's XVI. sich einer gewissen Modebeliebtheit erfreut und es außerdem zum guten Tone gehört, Stücke aus dem letzten Jahrhunderte zu besitzen, die man allenfalls aus der vornehmen Vergangenheit der Familie ererbt haben könnte.

Auch die grobe Steingutware wird wieder für künstlerische Zwecke herangezogen, allerdings bis jetzt mehr aus Spielerei und Antiquitätenliebhaberei als in wirklich industrieller Weise. Die

großen englischen Steingutfabriken in dem südlichen Stadttheile Londons, in Lambeth, welche die Steingutröhren für die Kanalisation ganzer Provinzen liefern können, fangen jetzt an, auf den Weltausstellungen auch ornamentirte Krüge auszustellen. Die Arbeit an denselben ist geschmackvoll; meist sind es gute Formen, das Ornament ist mit der Hand eingeritzt und mit etwas blauer oder brauner Glasurfarbe markirt. Es wäre sehr schön, wenn diese Waaren im Stande wären, die Steingutkannen zu ersetzen, welche in England als Bierkannen stark im Gebrauch sind und meist in geschmacklosen Mustern gepreßt sind. Die Fabrikation in Lambeth ist aber nur eine scheinbare. Diese Arbeiten werden lediglich als Schaustücke für die Weltausstellungen angefertigt und sind gar nicht oder nur zu unerhörten Phantasiepreisen zu haben.

In Deutschland hat man sich in dem alten Stammsitze der rheinischen Kunsttöpferei, dem sogenannten Kannebäcker-Ländchen bei Höhr in der Nähe von Koblenz in letzter Zeit künstlerisch aufgerafft. Dort wurden und werden bis auf den heutigen Tag die grauen Steinkrüge gearbeitet, welche mit blauer Glasurfarbe ornamentirt sind. Während dieselben im 16. Jahrhundert einen reichen Schmuck und zierliche Reliefdarstellungen zeigten und trotz allmäligen Verfalles doch im vorigen und selbst im Anfange dieses Jahrhunderts ein geschnittenes, gut stilisirtes Ornament aufzuweisen hatten, war jetzt diese Kunst eben im Begriff auszusterben; es wurde nur noch rohe Malerei angewendet, nur wenige ältere Arbeiter, zum Theil Frauen, existirten noch, welche in der alten Tradition lebten. Da man der eindringenden Konkurrenz der englischen Steingutwaaren zu unterliegen fürchtete, so verfiel man, als auf ein Rettungsmittel, glücklicherweise darauf, wieder die künstlerische Ausbildung in die Hand zu nehmen. Auf der Wiener Ausstellung befinden sich bereits die Resultate, die augenblicklich freilich noch lediglich in

Nachahmungen der alten Steinkrüge des 16. und 17. Jahrhunderts bestehen und vorwiegend für Liebhaber bestimmt sind, denen es Freude macht, ihre Zimmer in alterthümlicher Weise auszustaffiren; aber die Arbeit ist gut und sicher ausbildungsfähig.

Noch ist zu erwähnen, daß auch jene merkwürdigen Thongefäße nachgebildet sind, welche als Henri II-Waren den Liebhabern bekannt sind — Gefäße aus weißem Pfeifenthon mit eingelegten Arabesken aus gelber und brauner Erde in dem Aufbau der zierlichsten Renaissance, welche höchst wahrscheinlich zu ihrer Zeit nur in geringer Anzahl für den Hof Heinrichs II. von Frankreich angefertigt sind und die jetzt zu den höchsten Kostbarkeiten unserer Kunstsammlungen gehören. Minton in London hat dieselben in glücklicher Weise nachgebildet; die Preise sind allerdings enorm.

Uebrigens ist die moderne Kunsttöpferei nun auch schon so weit vorgeschritten, daß sie sich nicht mehr auf die Nachbildung alter Arbeiten beschränkt, sondern auch neue Techniken aufweisen kann. Weitaus das Glänzendste und fast das Schönste, was jemals in Kunsttöpferei geleistet worden, ist die Technik, welche als pâte sur pâte bezeichnet und bis jetzt einzig von den Franzosen ausgeübt wird. Allerdings ist die Hauptzahl derartiger Werke in der englischen Abtheilung speziell bei Minton zu finden, aber der Verfertiger aller dieser künstlerischen Arbeiten ist wiederum ein Franzose, Solon, den man nach England hinübergerufen hat. Auf einem dunklen Grunde, tiefblau oder stumpfgrün, hebt sich ein zartes Relief ab, das kaum die Dicke eines Messerrückens hat, in den Tiefen scheint ein dunkler Grund durchzuschimmern, nur die höchsten Lichter erscheinen in reinem Weiß. Die Zeichnung und Modellirung dieser Reliefs ist so graziös und köstlich, daß sie als wahre Musterwerke der modernen Kleinplastik bezeichnet werden müssen und jene hochberühmten Email-

schüsseln von Limoges, an welche sie am meisten erinnern, weitaus übertreffen.

Eine andere interessante Technik, welche von den Engländern erfunden und durchgeführt ist, ist die Anwendung der Sgraffitomalerei auf Thongefäße. Bekanntlich ist das Sgraffito hauptsächlich für den Schmuck von Gebäuden angewendet worden. Ueber eine Schicht dunkelgefärbten Kalks wird eine dünne von heller Farbe gelegt und während diese noch feucht ist, in sie hinein die Zeichnung gegraben, so daß der dunkle Grund in Linien oder breiteren Flächen zum Vorschein kommt. Wir haben in Berlin jetzt bereits mehrere Häuser, welche in dieser Art dekorirt sind. Den Anfang machte der leider zu früh verstorbene Lohde im Treppenhause des Sophien-Gymnasiums. Wir haben jetzt ein Haus auf dem Karlsbade, ferner die Bierhallen in der Karlsstraße und verschiedene im Bau befindliche Häuser der Wilhelms- und Behrenstraße mit derartigem Schmucke versehen. Diese Technik ist von Minton für Thongefäße angewendet worden, und zwar mit zwei, drei verschiedenfarbigen Schichten in einer für den Zweck gut gewählten strengen und einfachen Zeichnung.

Eine völlig neue Masse bringt die englische Fabrik Royal Worcester Works. Es ist eine halb durchsichtige Masse von schönster Elfenbeinfarbe, die zwischen Porzellan und Glas mitten inne zu stehen scheint und welche außerordentlich zarte Färbung und Vergoldung annimmt. Es ist nicht abzusehen, warum die Fabrik aus dieser Masse fast nichts gemacht hat, als Gefäße mit chinesischem Ornament, Drachen und Fratzen, während doch die Masse für die zierlichsten Bildungen geeignet wäre.

Neben dieser reichen Fülle verschiedenartiger Erscheinungen, neben diesem sichtbaren Wachsen kann das eigentliche Porzellan auf dieser Ausstellung zu keiner besonderen Geltung kommen. Mit der Ausbildung, welche das Porzellan in China und im

vorigen Jahrhunderte in Europa erfahren, hat es eben seinen Gipfelpunkt erreicht und seine Mittel erschöpft, so daß es jetzt einen schweren und vergeblichen Kampf gegen die im künstlerischen Sinne leistungsfähigere Fayence zu bestehen hat.

Einigermaßen kommen China und Japan, die alten Stammsitze des Porzellans, zu Hülfe, aber ihre Arbeiten sind auch nicht die besten. Die Porzellantechnik in China geht trotz der gerühmten Stetigkeit der dortigen Verhältnisse dauernd abwärts. Die europäischen Sammler wissen es ebensowohl wie die Chinesen selbst, daß gegen die Arbeiten des 16. Jahrhunderts die modernen Porzellane in Material und vor Allem in der Bemalung werthlose Reste einer vergangenen Herrlichkeit sind. Wir sind in Europa einigermaßen verwöhnt, denn die große Masse des chinesischen Porzellans, welches sich in unseren Sammlungen und Schlössern befindet, stammt noch aus dem 17. Jahrhundert, als die Holländer über Indien den Handel mit China und Japan trieben und wir vor der Erfindung des sächsischen Porzellans auf den Bezug von Asien angewiesen waren. Wir sind deshalb verwöhnter als die Chinesen selbst und bereits seit Jahren werden die älteren Stücke in Europa, besonders in Holland aufgekauft, um wieder nach China zurücktransportirt zu werden.

In den letzten Jahrzehnten scheint der Verfall ein reißender geworden zu sein. Die stetigen Revolutionen haben große Fabrikgegenden vollständig verwüstet, der erleichterte Export hat die Herstellung von gemeiner Dutzendarbeit für das Ausland stark begünstigt. Was wir hier in Wien an neuer chinesischer Arbeit sehen, wird so ziemlich das Beste sein, was für den Markt gemacht wird. Es sind die Waaren der kaiserlichen Fabriken, welche durch die Zollbehörden ausgestellt sind, um als Musterlager für Bestellungen zu dienen. Diese Stücke sind trotz des starken Abstandes gegen ältere Arbeiten noch immer außerordentlich schätzenswerth. Es hat sich die alte Tradition der Zeichnung

und Färbung im Wesentlichen in ihnen erhalten. Man macht die Stücke wenigstens doch nur schlechter als früher, sucht aber nicht durch unfruchtbare und unzweckmäßige Neuerungen ihnen einen scheinbaren Glanz frischer Erfindung zu geben. Als Gesammtmasse wirkt der von der chinesischen Behörde veranstaltete Aufbau erfreulich. Wenn man dagegen von der chinesischen Galerie in den sogenannten chinesischen Hof hineintritt, in welchem verschiedene Händler ihre Waaren ausgestellt haben, so bekommt man allerdings eine Musterkarte von Häßlichkeiten zu Gesicht. Die große Menge unseres Publikums kennt leider chinesische Arbeiten nur aus der schlechtesten Waare, welche in den Hafenorten für Matrosen und sonstige Fremde angefertigt und ihrer Billigkeit wegen gern und in großen Massen nach Europa gebracht wird. Wenn ein solches Stück nur recht dicht mit grell bunten Figuren übermalt ist und nur so kurios wie möglich aussieht, so ist man schon zufrieden, man spricht dann vornehm wegwerfend von chinesischem Zopf und abgeschmackten Fratzen, ohne zu ahnen, welch reichen Schatz fein ausgebildeter und dem Stoffe zierlich angepaßter Ornamente jenes Volk besitzt oder doch besaß. China kann trotz des kostspieligen Transportes noch immer mit Europa konkurriren und würde bei der guten Tradition, welche immer noch nicht ausgerottet ist, auch Gutes leisten, wenn der europäische Markt statt der bunten Fratzen gute und ernsthafte Sachen forderte. Es ist anzuerkennen, daß die betreffende kaiserliche Fabrik sich vorwiegend an gute alte Muster hält.

In Japan scheinen zwei Richtungen zu herrschen. Die große Menge des ausgestellten Porzellans bewegt sich ausschließlich in den überlieferten japanischen Formen. Die Blaumalerei dieser Stücke ist vortrefflich, die Zeichnung leicht und elegant mit guter Beobachtung der Natur und einer Phantastik, die uns zwar fremdartig erscheint, aber trotzdem von wahrhaft künstlerischem Geiste beseelt ist. Die japanische Porzellanfabrikation ist eine

Tochter der chinesischen und weitaus jünger. Während in der chinesischen eine eigentliche Entwickelung und Stilveränderung kaum ersichtlich ist, zeigt sie sich in der japanischen augenfällig. Die Stücke des 17. und 18. Jahrhunderts, welche wir in unseren Sammlungen haben, lehnen sich eng an die chinesischen Vorbilder an und geben die Pflanzenformen in derselben streng stilisirten Umgestaltung, wie die Chinesen dieselbe lieben. Dann aber zeigt sich bald die Neigung, sich mehr an die natürlichen Vorbilder zu halten, denselben ihr Wachsthum bis in alle Zufälligkeiten hinein abzulauschen und dieselben nicht sowohl durch strenge Stilisirung, als durch leichte, flotte Behandlung für den dekorativen Zweck nutzbar zu machen. In der japanischen Dekorationsweise herrschen die Blüthenzweige, die Schilfstauden, die zarten Bambusen, Schmetterlinge und Vögel in zierlicher Zeichnung. In neuester Zeit ist man auf diesem Wege weitergegangen und ist leider im Begriffe, so weit zu gehen, daß über der rohen Naturwahrheit die dekorative Wirkung verloren geht. Das Eindringen der europäischen Kultur in Japan, welches auf allen anderen Gebieten von großem Segen begleitet sein mag, ist für die Kunstgewerbe verhängnißvoll geworden. Die Lackarbeiten verschlechtern sich von Jahr zu Jahr, die Porzellane fangen bereits an, sich nach europäischen Vorbildern zu richten und mit Zuhülfenahme europäischer Farben bunte naturalistische Blumen aufzuweisen, und wer japanische Sachen einkaufen will, muß sich bereits vorsehen, Stücke zu bekommen, in welchen die alte Tradition noch unverfälscht fortlebt. Es ist eine wunderliche Erscheinung, daß in derselben Zeit, in welcher Europa für große Fabrikationsgebiete sein Heil darin sucht, persische und japanische Muster zu verwerthen, die Perser anfangen, von Europa Anilinfarben und Blumenmuster zu beziehen und Japan sich unsere Porzellanmalerei zum Vorbilde nimmt.

Für die europäischen Porzellane ist in Wien so schlecht

gesorgt, wie noch auf keiner früheren Ausstellung. Bisher war stets der Aufbau von Sèvres der Glanzpunkt der französischen Abtheilung, das Berliner und Meißener Porzellan die Mittelpunkte der deutschen Abtheilung gewesen; in Wien dagegen tritt Sèvres ganz zurück, Berlin und Meißen haben zwar Ehrenplätze bekommen, aber vor einem Aufbau, der mit Hochroth und Gold in so lebhaften Farben dekorirt ist, daß die Porzellane vollständig um ihre Wirkung kommen.

Sèvres ist übrigens nicht etwa ausgeblieben, wie man nach der unglücklichen Zerstörung der Fabrik während des Krieges hätte erwarten können. Ehe die Belagerung von Paris eintrat, waren alle vollendeten Prachtgefäße, sowie die ganze keramische Sammlung nach Paris geschafft worden, so daß vorwiegend nur die weniger werthvollen und die nicht vollendeten Stücke den Wechselfällen der Belagerung ausgesetzt blieben. Es war daher immerhin ein nicht unerhebliches Material von guten Stücken vorhanden, welches denn auch nach Wien geschickt worden, aber nicht zu einer besondern Gruppe vereinigt, sondern in der französischen Kunstabtheilung zerstreut worden ist. Ich weiß nicht, ob man meinte, nicht hinreichend vorbereitet zu sein, um als Manufaktur auftreten zu können, so daß man die vorhandenen Stücke nur als Dekoration in die französische Kunstabtheilung schickte, oder ob man den Werth der vollendeten Arbeiten so hoch anschlug, daß dieselben nur in der Kunstabtheilung an ihrem richtigen Platze wären. Jedenfalls hat dieses Verfahren das Interesse der berühmten Manufaktur nur geschädigt. Neben den Bildern verlieren die Porzellanmalereien zu erheblich, der Beschauer hat neben der Fülle der Kunstwerke, welche mit großen Figuren anspruchsvoll an ihn herantreten, gar nicht die Muße, die Vasen mit ihren feineren Malereien anzusehen. Die überwiegende Mehrzahl der Besucher wird dieselben kaum bemerken und selbst der gewissenhafteste wird nicht im Stande sein, sich

ein zutreffendes Bild der gesammten Leistung zu verschaffen. Ich habe nicht den Eindruck gewinnen können, als ob sich die Richtung und Leistungsfähigkeit der Fabrik seit 1867 geändert habe.

Die königlichen Fabriken von Berlin und Meißen haben ebenso wie Sèvres seit 1867 keine bemerkenswerthe Fortschritte gemacht. Beide besitzen ihren alten Stamm von Formen des vorigen Jahrhunderts, welche besonders von Meißen — und hier sogar im Uebermaß — gepflegt werden. Da der Bedarf nie aufhörte, so hat auch die Fabrikation von Rococo-Vasen nnd Figuren niemals aufgehört. Die neueren Exemplare nach den alten Modellen sind natürlich weder so frisch, noch so genau wie die alten, ihnen fehlt besonders die letzte liebevolle Nachmodellirung mit der Hand, welche jetzt Niemand bezahlen will, aber auch Niemand leisten kann, da unsere Zeit naturgemäß keine Künstler besitzt, welche im Stile des vorigen Jahrhunderts arbeiten können. Der Klassizismus, dem sich Meißen stoßweise hingiebt, gleichsam um dem sogenannten reinen und edelen Geschmack einen pflichtschuldigen Tribut zu entrichten, nimmt sich zwischen allen dem Rococo wunderlich genug aus und ist fast durchweg verunglückt. Erhabene Kompositionen, im großen Stile für Fresken und Ausmalung von Kunsthallen entworfen, gehören einmal nicht auf Porzellanvasen, am wenigsten aber in der harten Manier, mit welcher sie hier zur Darstellung gebracht werden.

In Berlin sucht man sich gerade umgekehrt von dem strenggläubigen Klassizismus der Schinkel'schen Zeit etwas frei zu machen und sich vornehmlich an den Formen der Renaissance wieder aufzufrischen. Hier treten aber alle die Hindernisse ein, welche das Porzellan einer freien Form- und Farbengebung in den Weg stellt. Schließlich gelingt es einmal nach jahrelangen Mühen, statt der leicht herstellbaren, verschnörkelten Stücke ein weites Becken mit großkomponirten, edel gestalteten Figuren her-

zustellen, aber welch eine unsägliche Mühe, welch ein ängstliches Berechnen der Schwere eines jeden Theils, der sorgsam abgestützt und unterlegt werden muß, hat es bedurft, um schließlich ein brauchbares Modell und von diesem wieder einige unverletzte Exemplare herzustellen, während sich ohne die geringsten Umstände Dutzende von ähnlichen Waren in Majolika anfertigen lassen! Ein derartiges Stück wie das große Becken mit Nereiden, welches vom Modellmeister Mantel in kunstvollster Weise vollendet ist, wird sicher, abgesehen von seinem künstlerischen Werthe, die höchste Beachtung als technische Leistung verdienen und wirkt auch in Biscuitmasse, dem Marmor ähnlich, außerordentlich gut; sobald es aber farbig behandelt wird, wie es hier bei einem zweiten Exemplare geschehen, kann es den Kampf mit der Majolika nicht aufnehmen, trotzdem es sich in der Farbe demselben anzunähern sucht.

Die Versuche der Manufaktur, auch in der Malerei die Vorbilder der Renaissance zu benutzen, sind nicht eigentlich fruchtbringend. Man will, statt der ängstlich kleinen Pinselführung der blanken Porzellanmalerei, gern den breiten Pinselstrich der Majolika erreichen; man wendet sich an einen Künstler, der vor Allem befähigt ist, geistreiche dekorative Arbeiten auszuführen; für eine Vase und für einen Satz von Desserttellern hat August von Heiden die amuthigsten Kompositionen entworfen; aber trotzdem ist das Endresultat ein unglückliches. Diese Skizzen, welche in ihrer flotten Behandlung auf Majolika gemalt von köstlicher künstlerischer Wirkung sein würden, sind für das Porzellan zu wenig ausgeführt. Unter den Händen des Malers, welcher sie kopirt, verwandelt sich der flott andeutende Strich in eine unvollendet gebliebene Linie, der keck hingesetzte Ton in einen unbehülflichen Farbenfleck. Auf dem blanken Grunde des Porzellans sieht Alles verwaschen und trübe aus, was unter der ver-

schmelzenden Glasur der Majolika glänzend und harmonisch erschienen wäre.

Die Porzellanmalerei wird eine sichere Wirkung nur dann erzielen, wenn sie sich an das Zierliche und Elegante hält. Die Blumenmalerei ist daher ihr eigentliches Feld. Wenn man die Blumen nur einigermaßen leicht behandelt, so kann man in der direkten Naturnachbildung außerordentlich weit gehen und darf versuchen, den ganzen zauberischen Schmelz der natürlichen Pflanzen auf diesem eleganten, den feinsten Farbennüancen zugänglichen Material wiederzugeben. In der Blumenmalerei leistet denn auch die Berliner Manufaktur sehr Anerkennenswerthes, obgleich auch hier die Höhe der Leistungen des vorigen Jahrhunderts noch nicht wieder erreicht ist.

In ihrem Bestreben, aus dem Banne der engen Porzellanformen herauszukommen, zeigt die Manufaktur selbst am deutlichsten, daß sie die Grenze dieses Materials als eine künstlerische Unbequemlichkeit empfindet. Es ist daher nicht abzusehen, weshalb sich dieselbe so ausschließlich auf dieses Material beschränkt. Wenn nicht alle Zeichen trügen, so wendet sich für die künstlerische Seite der Töpferei die allgemeine Vorliebe völlig und ganz der Majolika zu, so daß nicht einmal aus geschäftlichen Rücksichten die Beschränkung auf Porzellan für eine Fabrik rathsam sein möchte, aber für eine Manufaktur, welche mit Staatsmitteln arbeitet und schließlich doch nur imaginäre Erträge liefert, kann der kommerzielle Standpunkt durchaus nicht maßgebend sein. Wenn die Manufaktur überhaupt ein Recht haben soll, als Staatsanstalt weiter zu bestehen, so muß sie für die Ausbildung der Kunst dienstbar gemacht werden. So lange innerhalb der Kunsttöpferei das Porzellan das einzige anerkannte Material war, hat sie ihre Aufgabe redlich erfüllt und eine fast unübersehbare Reihe der zierlichsten Malereien und Bildwerke der Klein-Plastik geschaffen. War doch selbst ein Mann wie Schadow für unsere

Manufaktur thätig. Jetzt aber hat dieses Monopol des Porzellans aufgehört und eine Staatsmanufaktur, welche Waaren in der Kunsttöpferei hervorbringt, muß nothwendig auch die anderen Techniken umfassen. In Frankreich denkt man nicht daran, daß die Fabrik von Sèvres irgend welchen Ertrag geben soll; im Gegentheil der Staat giebt jährlich einen erheblichen Zuschuß. Dafür ist die Fabrik aber auch die Pflanzschule für die dekorative Kleinmalerei aller Kunstzweige. In ihrem Laboratorium werden alle Versuche ausgeführt, welche später der Industrie des Landes zu Gute kommen, in ihren Ateliers werden die Künstler herangebildet, welche sichere Schulung und feinen Geschmack überall hin verbreiten. Die Berliner Fabrik ist dagegen gezwungen, in unendlichen Massen gemeine Gebrauchsware zu fabriziren, hierdurch den Privaten eine unnöthige Konkurrenz zu machen, während diejenigen Künstler, welche für die Weiterbildung des Handwerks neue technische Versuche machen wollen, auf die zufällige Güte und Opferbereitschaft der Bauherren und Fabrikanten angewiesen sind. Es mag dahin gestellt bleiben, ob Staatsfabriken für die Hebung des Kunstgewerbes überhaupt nöthig und wünschenswerth sind, wenn wir aber einmal für ein Fach eine Staatsfabrik haben, so darf diese unbedingt nur für die Hebung des künstlerischen Betriebes dienstbar gemacht werden. Grade in Berlin ist der allergünstigste Boden für die Ausbildung der Kunsttöpferei. Wir sind in unserem Lande, das an guten Hausteinen arm ist, auf die Ausbildung der Thonwaren als Baumaterial angewiesen, wir müssen Glasuren für die Innendekoration und für die Außendekoration haben. Wenn unsere Maler es versuchen wollen, in Fayence zu malen, so muß es doch eine Stelle geben, wo sie sich eine geeignete Platte und die geeigneten Farben verschaffen und schließlich das Stück brennen lassen können. Die Staatsfabrik kann mit Hülfe ihrer reichen Mittel und ihrer alten Traditionen große Prachtgefäße eher

herstellen, als Privatleute es vermöchten. Es ist sogar wahrscheinlich, daß, wenn die Fabrik in Berlin nicht existirte, hier einstweilen derartige Arbeiten überhaupt nicht angefertigt werden würden; durch ihre Existenz macht die Fabrik aber auch selbst den Versuch, etwas Aehnliches durch private Mittel zu leisten, unmöglich und ist daher moralisch verpflichtet, nun auch die Kunst in allen ihr zugehörigen Zweigen zu fördern.

Von Kopenhagen und Stockholm, sowie von Petersburg sind wieder Porzellane eingeschickt worden, ohne daß besonders von denselben zu berichten wäre. Einzelne französische Privatfabriken haben gute und zierliche Waaren ausgestellt, die sich verständigerweise in engen Grenzen der Form und Ornamentation halten. In dem französischen Möbelhof befinden sich sehr geschickte Imitationen der alten Sèvres-Porzellane des vorigen Jahrhunderts, welche hier einmal nicht als gefälschte Antiquitäten, sondern als moderne Industrie auftreten.

In der Glasindustrie ist ein lebhafter Fortschritt bemerkbar, welcher bereits das Stadium, nur Altes wieder einholen zu wollen, glücklich überwunden hat. Die europäische Glasindustrie ist in ihrem künstlerischen Theile verhältnißmäßig jung. Von der hochgebildeten Kunstfertigkeit der Phönizier, Griechen und Römer war im Mittelalter nichts übrig geblieben. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts kam die europäische Glasfabrikation aus dem gröbsten Urzustande wieder heraus und entwickelte sich zu jener köstlichen Blüthe, welcher wir die zierlich gestalteten buntfarbigen, altvenetianischen Gläser verdanken, welche, frei geblasen, mit der Hand geformt, sich so anmuthig auf ihren leichten gedrehten Stengeln wiegen wie eine phantastische Zauberblume aus durchsichtigem Krystall.

Deutschland hat es im 16. Jahrhundert versucht, diese Arbeiten nachzuahmen. Im 17. Jahrhundert herrschte in Deutschland das grobe grüne Glas in bunten Emailfarben mit Wappen und

allerlei Schildereien bemalt, im 18. Jahrhundert beginnt die Herrschaft des geschliffenen böhmischen Glases. An die Stelle der Farbe und der leichten Biegung des weichen geblasenen Glases tritt der harte Kristall in scharf geschliffenen Flächen mit eingravirten Ornamenten, Bildern und Sprüchen, die mit hoher Vollendung und leidlichem Geschmack ausgeführt werden. Das geschliffene Glas ist das einzige, welches den Untergang aller Kunstfertigkeit am Ende des vorigen Jahrhunderts überdauert, allmälig hebt es sich in Böhmen wieder, die Schleifereien werden wieder geschickter, aber die Muster sind naturalistisch, die Versuche, durch Ueberfangen des Glases mit rothen und blauen Schichten und durch das theilweise Wegschleifen desselben koloristische Effekte zu erzielen, fallen sehr plump aus.

Die Geschmacksreinigung kommt diesmal von England — ich weiß nicht ob mit oder ohne Zuziehung französischer Kräfte. Man giebt den Gläsern, Flaschen und Kannen statt der massigen in breiten Facetten geschliffenen Körper und der dicken Füße wieder eine leicht geschwungene Form, deren anmuthige Konture guten venetianischen Vorbildern entlehnt werden; statt der dichten, die ganze Fläche bedeckenden Ornamentschleiferei des vorigen Jahrhunderts und der Thier- und Baumgruppen, sowie Städteansichten dieses Jahrhunderts wählt man ein leicht vertheiltes Ornament, für welches die zierlich geschwungenen Palmetten der griechischen Vasen die vornehmsten Vorbilder abgeben. Das englische Glas ist in dieser Richtung schnell zu einer Vollendung gebracht, die kaum noch zu steigern ist.

In Böhmen folgte man unter der Leitung der großen Wiener Häuser diesem Vorbilde. Die Arbeiten von Lobmeyer können es mit jeder gleichzeitigen oder älteren Arbeit aufnehmen, Form und Ornamente seiner Glaswaren sind von den berufensten ornamentalen Künstlern gezeichnet. Die große Tafelausstattung, welche für den Kaiser von Oesterreich angefertigt ist, gehört zu

dem Schönsten, was jemals innerhalb dieser Technik geleistet worden ist und übertrifft besonders die geschliffenen Arbeiten des vorigen Jahrhunderts in Zeichnung und Vertheilung des Ornamentes weitaus. Auch hier scheint man an der Grenze des Erreichbaren angelangt zu sein. Man greift daher auch bereits zu neuen Mitteln und sucht besonders die Farbe sich in besserer Art dienstbar zu machen, als dies bis jetzt in den böhmischen Hütten geschehen war. Es werden rothe und blaue und grüne Glasflüsse hergestellt, die mit Emailfarbe und Vergoldung auf das Zierlichste dekorirt werden. Diese ganze Glasindustrie ist für den Hausgebrauch berechnet und macht ihren Einfluß bis in die einfachsten und billigsten Glasarten hin bereits in vortheilhaftester Weise geltend.

Weit glänzender und überraschender tritt das italienische Glas auf. Es ist wesentlich den Bestrebungen eines einzelnen Mannes, des Dr. Salviati in Venedig, zu danken, daß auf der alten klassischen Stätte des venetianischen Glases in Murano die völlig in Verfall gerathene Technik, welche nur noch bunte Glasperlen und Spielereien zu fertigen verstand, zu neuer Blüthe wieder belebt ist. Da stehen wieder die schlanken Kannen von tiefem Smaragdgrün und leuchtendem goldenen Roth, die schlanken Flaschen mit dem fein gesponnenen Netzwerk, das sich in immer neuen Windungen überkreuzt und verbindet. Hier sind die Schalen mit Goldstaub durchsetzt, die Becher von zartem Opalglas, welches milchweiß in der Ansicht, in der Durchsicht goldigbraun erglänzt; hier sind wieder die Gläser auf schlankem, hohen Fuße mit phantastischen Blumen und Thieren, mit bunten Blättern und gewundenen Bügeln, die farbigen Schalen mit goldenem Schuppenwerk; von den Decken hängen wieder die Kronleuchter, aus deren Glasarmen phantastische Blätter und Blumen springen, — Alles ist wieder lebendig geworden, das Werk unserer Tage, was wir sonst nur als das Gut längst ver=

gangener Zeiten in den Museen staunend bewundert haben. Es ist eine rühmliche That, die hier vollbracht ist, aber vergeblich fragen wir uns, ob diese Leistungen, welche wir bereits 1867 in Paris bewunderten, schon zu irgend welchen wirthschaftlichen Resultaten geführt haben. Es war natürlich, daß die Fabrikation, wie Salviati sie treibt, bei ihrem ersten Auftreten eine Luxusfabrikation sein mußte, nach deren Produkten zuerst die Sammler und Kunstliebhaber griffen, welche sich alte ächte Gläser nicht erwerben konnten. Ebenso erklärlich ist es, daß Angesichts dieser Umstände Salviati vornehmlich sich auf die Herstellung besonders wunderlicher und prächtiger Gläser legte und alle phantastischen Ausartungen des alten Glases, welche von den Sammlern mit Vorliebe gesucht werden, getreulich wiedergab. Diese Uebertreibungen bilden aber keineswegs den künstlerischen Kern der alten venetianischen Glasfabrikation, vielmehr hatte man für den Gebrauch Gläser und Kannen von einer Form, die völlig so einfach ist, als die der griechischen Schalen und Becher, und welche mit jenen klassischen Gefäßen auch den Vorzug theilen, daß ihr Reiz einzig in der vollendeten Schönheit des Konturs, in dem hohen Ebenmaße aller Theile besteht. Wir hatten gewünscht und gehofft, daß nach dem ersten Uebersprudeln der neu bewährten Lebensfähigkeit die venetianische Fabrikation sich dieser Seite der Glasarbeit zuwenden würde und so nicht nur Prachtstücke für das Büffet, sondern auch benutzbare Gläser in edlen Formen geben würde. Es sind nun allerdings auf der Wiener Ausstellung billigere venetianische Gläser für den Tischgebrauch vorhanden; diese verfehlen ihre Aufgabe aber dadurch, daß sie möglichst viel von dem reichen Schmucke der großen Stücke zu retten suchen und denselben der Billigkeit wegen schlechter aufweisen, während es die Aufgabe gewesen wäre, für einfache Zwecke dem reichen Schmucke zu entsagen und mit schlichteren Mitteln zu arbeiten. Wenn die venetianische Glasfabrikation

nicht diese Richtung einschlägt, so läuft sie Gefahr, eine hübsche Luxusspielerei zu bleiben. Der Versuch, ein Lager dieser Stücke in Berlin zu halten, ist bereits fehlgeschlagen. Eine vollständige Sammlung derselben befindet sich im deutschen Gewerbemuseum.

Als besonders lebensfähiger Zweig der venetianischen Glasfabrikation, vielleicht als der wichtigste derselben, hat sich die Mosaikarbeit erwiesen. Salviati hat wiederum die Glasflüsse hergestellt, welche zur Anfertigung der antiken und mittelalterlichen Mosaiken verwendet wurden, und seine Arbeiter verstehen es, in geschickter Weise mit den kleinen farbigen Würfeln nach den vorliegenden Kartons zu arbeiten. Es geschieht das in der Weise, daß man das Bild auf den Boden legt und nun die einzelnen Stückchen mit der Seite, welche künftig die Vorderseite bilden soll, auf das Bild auflegt, wobei man in jedem Augenblicke die genaueste Kontrole der Farben hat und keine Umzeichnung des Bildes vorzunehmen braucht. Das auf diese Weise hergestellte Mosaik wird dann mit einem Kitt überdeckt, welcher die nach oben stehenden hinteren Stücke der Würfel fest zusammenbindet, so daß man nach Erhärtung desselben das fertige Bild von dem Karton abnehmen und dasselbe zur Einfügung in die Mauer überall hin versenden kann. Natürlich läßt sich auch jede Rundung und Wölbung leicht herstellen, da man hierfür den betreffenden Karton nur auf eine entsprechend gewölbte Unterlage zu legen braucht. Dies Verfahren hat den außerordentlichen Vortheil, daß die Mosaikbilder nicht an der Wand selbst, welche geschmückt werden soll, durch Eindrücken der Stifte hergestellt zu werden brauchen, sondern statt auf schwankendem Gerüste in verkehrter Lage und wechselnder Beleuchtung, nun an jedem beliebigen Orte in der stillen Ruhe des Ateliers ausgeführt werden können. Es hat sich daher in Venedig eine großartige Fabrikation entwickeln können, welcher die Aufträge von allen Seiten zugehen. Bekanntlich wird auch das große Rundbild, welches

unsere Siegessäule schmücken wird, nach den Kartons von Werner von Salviati in Venedig ausgeführt werden. Für England hat Salviati bereits seit Jahren große monumentale Aufgaben ausgeführt. Es sind auch englische Kunstliebhaber gewesen, welche das Institut im Anfang seines Bestehens durch ihre Beihülfe gehalten haben. In Berlin sind Privatleute mit der Benutzung dieses Materials dem Staate vorangegangen. Ein neu erbautes Haus in der Wilhelmsstraße ist bereits gegenwärtig mit einem Friese von venetianischem Mosaik, ebenfalls nach Zeichnungen von Werner, geschmückt, in einem andern Privathause ist eine Gartenhalle hiermit versehen worden.

Als wesentlich neue Erscheinung in der Glasindustrie ist wieder einmal eine zu nennen, die eigentlich die allerälteste ist. Ehe Europa im 15. Jahrhundert die Glasindustrie zur Blüthe brachte, besaß es an kostbaren Glasgefäßen nur das, was aus dem Orient zu ihm gelangte. In Persien und Arabien verstand man es im Mittelalter, wahrscheinlich aus uralter Tradition her, das Glas mit Emailfarben zu bemalen, und bewährte in der Wahl der Ornamente und Farben auch wieder den feinen Sinn, die absolute Sicherheit, welche den Orientalen in jeder Art der Flächendekoration auszeichnet. Derartige Stücke, welche in Kirchenschätzen aufbewahrt, jetzt zu den höchsten Seltenheiten unserer Sammlungen gehören und welche auch im Oriente selbst als Alterthümer in hoher Schätzung stehen, sind die Vorbilder für moderne Arbeiten geworden.

Die Franzosen, welche von farblosem Glas wenig oder nichts ausgestellt haben, stehen mit ihren emaillirten Glaswaren obenan. Die Stücke von Brocard in Paris haben sich die Lehre, welche man aus den orientalischen Vorbildern ziehen kann, vortrefflich zu Nutze gemacht und übertreffen die emaillirten italienischen Gläser weitaus. Geschickte Arbeiten dieser Art sind auch von Rußland eingegangen. Die Wiener Arbeiten sind bereits er-

wähnt. Die Bemalung der Gläser im Stile der deutschen Humpen des 16. und 17. Jahrhunderts ist ebenfalls wieder aufgenommen. Man macht weite Becher aus grünem Glase, die man mit unverstandenen heraldischen Emblemen bemalt. Es sind dies Stücke, die lediglich unseren alterthümlichen Liebhabereien zu Gute kommen. Die alten Werke dieser Art sind niemals schön gewesen, die neuen sind es noch weniger und wollen dabei noch elegant sein.

Merkwürdigerweise hat man auch wieder angefangen, Gefäße aus einem dichten Milchglase herzustellen, welches in seiner Erscheinung dem Porzellan sehr nahe kommt und das man im 17. Jahrhundert vor der Erfindung des Porzellans als Surrogat herzustellen liebte. Jetzt hat diese Ware wenig Zweck. Man soll vor Allem dem Glase seine Durchsichtigkeit lassen.

Ein sehr hübscher und wie ich glaube, vollständig neuer Effekt ist von einem ungarischen Fabrikanten durch die Herstellung eines anscheinend wasserhellen Glases erzielt worden, das je nach der Beleuchtung in allen Regenbogenfarben spielt. Wir kennen aus dem Alterthum derartig irisirende Gläser, die aber ihren Farbenschimmer höchst wahrscheinlich nur der Zersetzung verdanken, gerade wie bei uns bunt gewordene Fensterscheiben.

In der Spiegelfabrikation ist, wie in so vielen anderen Zweigen, das Neue auf der Ausstellung auch weiter nichts als grade das Alte neu Wiederaufgenommene. In technischer Beziehung vermag unsere Spiegelindustrie so Erstaunliches zu leisten, daß die hochgerühmte Spiegelpracht vergangener Jahrhunderte als kindliches Flitterwerk daneben erscheint. Deutschland und Belgien haben Spiegelscheiben von erstaunlichem Umfange eingeschickt. Die künstlerische Benutzung dieses Materials hat unsere Zeit jedoch noch nicht verstanden; es ist fraglich, ob das Spiegelglas in so großen Flächen überhaupt für andere dekorative Wirkungen nutzbar zu machen ist, als für die anscheinende Erweite-

rung der Räume. Für diesen Zweck sind wir allerdings besser gerüstet, als alle früheren Zeiten, und wenn es gilt, hoch gewölbte Gallerien in das Unendliche verlängert erscheinen zu lassen, so fehlen uns die Gläser dazu nicht. An der Wand dagegen macht jeder Spiegel eine Art von Oeffnung, durch welche man in einen Raum hineinblickt. Je größer und klarer der Spiegel ist, um desto stärker wird dieser Eindruck. Unsere neueste Mode liebt es nun, die Spiegel an den Pfeilern und Wänden derart anzubringen, daß die Ränder derselben zwischen den Stoffen der Fenster- und Thürvorhänge verschwinden, so daß der Körper des Zimmers sich an einzelnen Stellen völlig auflöst. Gerade umgekehrt soll man vielmehr einen größeren Wandspiegel mit einer festen Einrahmung versehen und wenn derselbe so groß ist wie eine Thüre, so darf auch der Rahmen nicht viel leichter sein als das Rahmenwerk, welches wir für eine Thüre nothwendig halten. Die Gestaltung eines solchen ist eine wesentliche Aufgabe des Architekten. Es zeugt vom guten Geschmacke der Franzosen, daß sie in vornehmen Häusern den Spiegel nicht als ein Möbel, sondern als einen Theil der Zimmer-Architektur betrachten und denselben fest in die Wand einlassen. Große Spiegeleinrahmungen mit architektonischem und figürlichem Schmucke sind von den Oesterreichern in erheblicher Zahl, zum Theil nach guten künstlerischen Zeichnungen, ausgestellt.

Die entstehende Schwierigkeit läßt sich aber auch noch durch ein anderes Mittel beseitigen: anstatt den Spiegel durch feste Gliederung von der Wand abzusondern, kann man ihn auch in die Wand hinüberleiten und durch eine Einrahmung von Spiegelglas gleichsam ausklingen lassen. Eine solche Einrahmung darf aber nicht, wie das bei uns jetzt häufig geschieht, aus bloßen Spiegelglasstreifen bestehen, welche zerrissene Theile des Bildes in widerwärtiger Entstellung zurückwerfen, man muß sich vielmehr die alten Venetianer zum Muster nehmen, welche diese

umrahmenden Theile derart mit eingeschliffenen Ornamenten versehen haben, daß sie nur das Ansehen, aber nicht mehr die reflektirende Wirkung der Spiegel haben. Derartige Rahmen sind auch niemals feste Streifen, sondern sind aufgelöst in Voluten und phantastische breite Blattformen, als ob die Glasfläche spielend auf die Wand herübergreife, um den Uebergang zu der festen Fläche zu vermitteln. Natürlich läßt sich dieses Motiv nur bei kleinen oder mittelgroßen Spiegeln anwenden, welche zum Aufhängen an die Wand bestimmt sind. Die Franzosen und Oesterreicher besitzen schöne Arbeiten dieser Art. Lobmeyer hat für den Pavillon des Kaisers ein großes Prachtstück hergestellt. Das Schönste in diesem Fache hat aber dieses Mal ein Schlesier, Heckert, eingeschickt, einen Spiegel mit geschliffenem Rahmen, der in Anmuth der Zeichnung und Güte der Ausführung die alten Werke nicht nur erreicht, sondern erheblich übertrifft.

Einen wunderlichen Versuch, den Rahmen in Spiegelglas auszubilden, hat ein Franzose gemacht, der farbige Theile eingefügt und eine Art von spitzigem Laub und Zackenwerk hergestellt hat. Auf diesem Wege muß man nur noch einen Schritt weiter gehen, wenn man es zu einer künstlerischen Wirkung bringen will. Hier haben die Venetianer lehrreiche Beispiele, welche nach ihren alten Mustern den Spiegeln eine Einrahmung von Blumenguirlanden gegeben haben, die aus farblosem und farbigem Glase in phantastischer Weise hergestellt sind.

Von der deutschen Glasindustrie ist bis jetzt noch nicht viel Löbliches zu melden. Die schlesischen Hütten, deren Betrieb den böhmischen nahe verwandt ist, liefern fast nur rohe Gebrauchsware.

Die europäische Glasindustrie ist jetzt derart entwickelt, daß sie einer künstlichen Beihülfe kaum mehr bedarf. Es handelt sich einzig darum, daß sie beim Publikum den nöthigen Absatz findet. Zur Zeit steht es noch so, daß selbst diejenigen Fabriken,

welche ihre künstlerisch ausgeführten Luxusgegenstände am allermeisten absetzen, dieselben nicht würden herstellen können, wenn nicht zu gleicher Zeit die Massenanfertigung gemeiner Ware ihnen den Betrieb der Fabrik ermöglichte, so daß die Luxusfabrikation mehr eine Ehrensache und Liebhaberei der angesehenen Besitzer, als eine wirklich lohnende ist.

Ganz ähnliche Erscheinungen finden wir auf vielen anderen Gebieten der Ausstellung. Gerade bei den besten und schönsten Stücken der Posamentierarbeit, der Steingutfabrikation, der Stickerei und Weberei erfährt man auf nähere Nachfrage, daß sie lediglich für die Ausstellung hergestellt sind und der Fabrikant zu Grunde gehen würde, wenn er die fabrikmäßige Darstellung derselben anfangen wollte.

XI.

Kunstgewerbe, Gewerbemuseen und Publikum.

Es mag am Schlusse dieser Berichte gestattet sein, auch die Frage aufzuwerfen, welches das Schicksal der in Wien vereinigten Schätze gewesen ist und wie sich das Publikum auf der Ausstellung gegenüber den kunstgewerblichen Arbeiten verhalten hat.

Die Gebäude werden nicht wie die der letzten Pariser Ausstellung vollständig verschwinden, sondern erhebliche Theile derselben erhalten bleiben: vor Allem die Kuppel mit dem sie umgebenden Vierecke, ferner der Pavillon des Kaisers, das palastartige Haus der Jury, die Kunsthalle mit den beiden Amateur-Pavillons, falls die drei letzteren Gebäude sich als hinreichend solide ausgeführt erweisen werden. Der ungeheure Raum der Maschinenhalle wird stehen bleiben, falls eine große Eisenbahngesellschaft ihn benutzen kann. Man spricht davon, daß die Nordbahn ihn zu Magazinräumen herrichten wolle. Auch von seiner Benutzung als Zolldepot für die einstens zu bauende Donaustadt wird gesprochen. Einstweilen sind aber die Baugesellschaften, welche diese Stadtanlage übernommen hatten, mit großen Bußgeldern von ihren Kontrakten zurückgetreten. Die Donaustadt hat also noch kein allzu großes Depot von Nöthen.

Von den fremden Gebäuden bleibt nur der Palast des Khedive von Aegypten, welcher einem der Erzherzöge zum Geschenke gemacht ist. Die sämmtlichen übrigen Bauten sammt dem größten Theil des Industriepalastes selbst werden in kürzester Zeit verschwinden, nur wenige derselben anderweit eine Auferstehung feiern. Für den Alexandra-Palast in London — eine Anlage ähnlich dem Krystallpalast, in welcher die Volksvergnügungen durch einen tüchtigen Zuschuß von lehrhaftem Material aller Art veredelt werden sollen — sind einige schwedische Häuser, sowie das japanische Dörfchen angekauft worden. Von den vortrefflich ausgeführten russischen Holzhäusern sind mehrere oder alle in den Besitz reicher Privatleute übergegangen, um innerhalb großer Parkanlagen aufgestellt zu werden. Das geschmackvolle und umfangreiche Holzgebäude des Fürsten Schwarzenberg wird in Wien selber wieder aufgestellt werden, um als Interimslokal für ein vom Baron Schwarz neu begründetes Institut, das Athenäum, zu dienen.

Dieses Institut, sowie verschiedenes Andere, was hierher gehört, müssen wir zur Erbschaft der Ausstellung zählen. Es ist nicht mehr wie billig, daß derjenige Staat, welcher gastlich die Aussteller aller Welttheile beherbergt, auch von der Beute seinen Löwenantheil erhält. Dieses Recht ist vielleicht niemals intensiver ausgeübt worden, als hier in Wien. Es findet sich am Schlusse jeder Ausstellung eine Menge von Material, welches den betreffenden Kommissionen kaum den Rückgangstransport lohnt, oder auch solches, welches an sich keinen materiellen Werth hat, sondern nur durch seine Zusammenstellung und Vollständigkeit eine gewisse Bedeutung erhält. Sammlungen von forstwirthschaftlichen und landwirthschaftlichen Produkten, von Erd- und Steinarten, von Kohle, Mineralien und ähnlichen Stoffen waren in Fülle vorhanden, um die Ertragsfähigkeit der einzelnen Länder zu veranschaulichen — genug, um Dutzende von Museen zu

füllen, da gewöhnlich Abschnitte oder kleine Proben hinreichen, um den Bedarf einer bestimmten Sammlung zu decken. Leider aber haben nur wenige Kommissionen die Einsicht und vornehmlich den Fleiß gehabt, dieses Material nutzbar zu verwenden. Anstatt sich der Mühe zu unterziehen, die großen Glasbüchsen voll Getreide oder Erdarten unter die Museen verschiedener Staaten zu vertheilen, zogen sie es in vielen Fällen vor, die Sammlungen in Bausch und Bogen zu verschenken, und hierbei war es natürlich, daß Oesterreich dieselben erhielt.

Die kunstgewerblichen Gegenstände werden ihres erheblichen Werthes willen nicht so leicht zu Schenkungen benutzt; so weit es aber geschah, trat hier dasselbe Verhältniß wie bei den naturwissenschaftlichen ein. Das werthvollste Objekt unter dieser Kategorie war zweifellos die Sammlung von kunstgewerblich und kulturhistorisch wichtigen Gegenständen aus Niederländisch-Indien, eine Sammlung, die mit der Arbeit mehrerer Jahre und unter unbeschränktem Kostenaufwande der reichsten holländischen Handelsgesellschaft hergestellt war und welche das herrlichste Material an sonst kaum erreichbaren Stücken in ungeahnter Fülle enthielt. Bei der stark vordringenden europäischen Kultur konnten viele der hier vertretenen Industrien, so das Färben der Batteks und Anderes, gewiß zum letzten Male in derartiger Vollständigkeit gesammelt werden. Man hätte mit dieser Sammlung mit Leichtigkeit ein Dutzend Museen reichlich ausstatten und somit die Bedeutung des vertretenen Landes und die Hochherzigkeit der ausstellenden Handelsgesellschaft in den Hauptstädten aller Länder in ein helles Licht stellen können — statt dessen ist die ganze Masse ungetheilt dem Baron von Schwarz für sein neues Institut überwiesen worden; nicht einmal die bestehenden Wiener Sammlungen haben einen Antheil erhalten.

Das österreichische Museum unter der vortrefflichen Leitung von Männern, wie Eitelberger und Falke, hätte es gewiß ver-

dient, daß man es in Wien als den Mittelpunkt für alle nahestehenden Bestrebungen anerkenne. Statt dessen bildeten sich aus dem Ueberfluß der Ausstellung zwei oder drei konkurrirende Unternehmungen. Das Athenäum des Barons von Schwarz, für welches aller Orten gesammelt wurde, soll eine Art von populärem Polytechnikum werden. Es sollen Untersuchungen der Rohstoffe und der Bearbeitungsmethoden stattfinden. Dazu bedarf es wiederum der Sammlungen, und der äußere Glanz der Anstalt erheischt es, daß nicht nur die hierfür vollständig genügenden Probeabschnitte oder kleinen Muster, sondern glänzende kunstgewerbliche Kollektionen wie die aus Niederländisch-Indien herangeschafft werden.

Ein anderer Konkurrent war das Komité für Ostasien. Die an sich richtige Betrachtung, daß die Handelsverbindungen zwischen Oesterreich und Ostasien einer Hebung bedürften, hat dahin geführt, ein Comité zusammentreten zu lassen, welches die Materialien für diesen Zweck sammelt. Also auch dieses Comité sammelt wiederum Rohstoffe, einfache und künstlerisch verarbeitete Materialien. Große Sammlungen, welche für Gewerbemuseen von größter Wichtigkeit gewesen wären und dort mit aller Bequemlichkeit von den Handelsinteressenten hätten studirt werden können, sind diesem Comité zugefallen, welches wahrscheinlich erst dann in der Lage sein wird, die Sachen öffentlich auszustellen, wenn bereits die Bedeutung, welche diese Produkte für den Markt haben, eine gänzliche Wandlung erfahren haben wird. Daneben sammelte noch ein Comité für Frauenarbeiten orientalische Stoffe und Stickereien, welche sie eben so gut im österreichischen Museum hätten sehen und benutzen können; ferner eine Unzahl Lokalkomités kleiner österreichischer Städte, welche sich alle auf ihre Nationalität beriefen, um daraufhin Geschenke in Anspruch zu nehmen.

Es ist nur zu erklärlich, daß hierbei kritiklos genommen wurde, was gerade zu bekommen war, so daß schließlich die Erb-

schaft, welche Oesterreich aus den Beständen der Ausstellung gemacht hat, in bedauerlicher Weise verzettelt worden ist.

Der Verkauf auf der Ausstellung war sehr mäßig. Am Stärksten war die Nachfrage nach orientalischen Gegenständen. Die Japaner haben ihre großen Vorräthe ausverkauft und zwar zu Preisen, die doppelt so hoch waren, als diejenigen, welche man in unseren Berliner Geschäften für dieselben japanischen Waren zu zahlen pflegt. Auch die persischen Teppiche, Bronzewaaren und Lackmalereien sind bis auf das letzte Stück zu stattlichen Preisen verkauft worden. Für diese Gegenstände war außerhalb des Industriepalastes ein noch stärkerer Absatz als in demselben. Die Hungersnoth in Persien hat die unglücklichen Bewohner gezwungen, sich ihres werthvollen Besitzes zu entäußern. Griechische, türkische und armenische Händler haben das Land nach allen Richtungen durchstreift und jedes Stück guter alter Stickerei, jeden noch irgendwie brauchbaren Teppich, jedes Räuchergefäß, jede Lampe fortgekauft, und plötzlich war Wien, wohin die Leute sich des erwarteten Fremdenstromes wegen hauptsächlich wandten, förmlich überschwemmt mit den herrlichsten, bis dahin in Europa fast nie gesehenen Arbeiten altorientalischer Kunst. Die Sammler und Museen haben tüchtig zugegriffen, und es war sicher hohe Zeit, denn bei dieser systematischen Ausbeutung muß in kürzester Zeit der Vorrath erschöpft sein. Man konnte in Wien die herrlichsten orientalischen Arbeiten für noch nicht den vierten Theil der Summe erwerben, den schlechte europäische Nachbildungen kosten.

Verkauft wurden ferner auf der Ausstellung alle Gegenstände bäuerlicher oder nationaler Hausindustrie, in denen sich Reste guter alter Technik erhalten hatten, ebenso wie tüchtige Arbeiten, welche auf dieser Grundlage sich weitergebildet hatten. Für derartig wirklich gute Stücke war kein Preis zu theuer, sie pflegten meist wenige Tage, nachdem sie den Kisten entstiegen waren,

bereits in festen Händen zu sein. So wurden mit den spanischen Eisenarbeiten, den Filigranen von Genua, den Glasperlen von Venedig, den russischen Tulaarbeiten und ähnlichem Material glänzende Geschäfte gemacht. Während des Laufes der Ausstellung mußten diese Waaren kistenweise nachgeliefert werden.

Hauptnachfrage war ferner nach allen Stücken von irgendwie antiquarischem Beigeschmack und besonders Nachahmungen älterer Arbeiten zu mäßigen Preisen. Die italienischen Nachahmungen der alten Majolika, die Eisengüsse von Ilsenburg und Mägdesprung nach alten Originalen, die Porzellanfiguren von Meißen in Rococoformen, rheinische Krüge, den Originalen des 16. Jahrhunderts nachgeformt und für billiges Geld hergestellt — das Alles wurde sofort verkauft und massenhaft nachbestellt.

Fast ausnahmslos verkauft sind ferner alle Arbeiten, welche durch Güte und Geschmack besonders hervorragten, wenn sie nicht Preise hatten, welche durch die Anwendung kostbarer Materialien und verwickelter Arbeit das gewöhnliche Maß zu sehr überstiegen. Mit Ausnahme einiger derartiger Stücke, die noch mehr prächtig als kunstvoll waren, sind alle künstlerisch besonders anerkennenswerthen Stücke am Schlusse der Ausstellung verkauft gewesen. Für Sammler, welche in den letzten Wochen kamen, war es kaum noch möglich, etwas Wünschenswerthes zu erlangen.

Es spricht dies augenscheinlich für den guten Geschmack und die verständige Richtung, die sich allmälig Bahn bricht. Den Verkäufern aber war damit wenig geholfen; denn grade dasjenige, woran am meisten verdient wird, die breite Menge brauchbarer Mittelware, blieb fast unverkäuflich. Die prächtigen französischen Bronzen, welche im Einzelnen freilich keinen hohen Anspruch auf Kunstwerth machen können, aber als überaus stattlicher und behaglicher Zimmerschmuck in Zeiten allgemeiner Wohlhabenheit die begehrtesten Artikel zu sein pflegen; gut geschliffene Glasservice, stattliche Tafelaufsätze und alle Waren dieser Art,

von denen die guten Fabriken leben müssen, um einzelne hervorragende Kunstwerke erzeugen zu können, und welche sonst die gesuchtesten Gegenstände der Ausstellung waren, sind diesmal erschreckend wenig gekauft worden. Auf diesem Gebiete haben sich die Folgen der finanziellen Krisis am schwersten fühlbar gemacht. Es ist dies ein Ergebniß, welches die Errungenschaften der letzten Jahre bedenklich in Frage stellt. So mancher Fabrikant, welcher sich durch den wachsenden Luxus hatte bestimmen lassen, seine gewöhnliche Fabrikwaare durch Zuhülfenahme guter, wenn auch theurer Kräfte zu steigern, wird leider wieder zurückschrecken und zur Anfertigung gemeiner Gebrauchswaare zurückkehren.

Welchen Vortheil die kunstgewerbliche Bildung in Deutschland und Oesterreich aus dieser Ausstellung ziehen wird, müssen wir abwarten. Man pflegt nicht mit Unrecht die geistige Anregung, welche eine derartige Zusammenstellung der besten Leistungen aller Nationen mit sich bringt, als den Hauptzweck aller Ausstellungen zu bezeichnen. Das gesammte Deutschland muß in dieser Beziehung den Oesterreichern dankbar sein, daß dieselben das große Risiko des Riesenunternehmens getragen haben, während das wirkliche Ergebniß dem ganzen Deutschland zu Gute kommt. Mit Ausnahme von Wien selbst haben die deutschen Städte sicher ebenso viele wenn nicht mehr Besucher zur Ausstellung geführt als die übrigen Städte Oesterreichs, und es möchte wohl kaum ein besonders strebsamer und leistungsfähiger Fabrikant in Deutschland sein, der nicht wenigstens für sein Fach die Wiener Ausstellung studirt hätte. Es wäre sehr zu wünschen, daß sich die Deutschen dort die Lektion geholt hätten, welche deutlich genug geschrieben war.

In Paris konnte man bei dem traurigen Aussehen der deutschen Ausstellung sich darauf berufeu, daß Deutschland nicht hinreichend vertreten sei; in Wien fällt diese Ausflucht fort. Wir haben mit geringen Ausnahmen Alles, was Deutschland zu

leisten im Stande ist, dort gehabt, und das Resultat ist auf dem Gebiete des Kunstgewerbes eine vollständige Niederlage gegenüber den Leistungen nicht nur von Frankreich und England, sondern auch von Oesterreich.

Es ist mißlich, mit wenigen Worten, ohne auf die einzelnen Gebiete noch einmal einzugehen, die Stellung der verschiedenen Völker innerhalb eines bestimmten Bildungskreises zu charakterisiren. Trotzdem heben sich gewisse große Züge erkennbar genug heraus.

Frankreich steht nach wie vor an der Spitze der kunstgewerblichen Arbeit. Die altererbte Geschicklichkeit der Handwerker, das anerzogene Bedürfniß nach geschmackvoller und sogar künstlerisch durchgebildeter Einrichtung läßt die Franzosen jede durch die Mode bedingte Stilnüance, selbst jede Modethorheit mit einer gewinnenden Anmuth und Sicherheit behandeln, so daß die groben Verirrungen, in welche ihre Nachahmer verfallen, dort nicht zu Tage treten.

Der Ruf, den die Franzosen in Sachen des Geschmacks haben, ist keineswegs unbegründet und ist auch durch die letzten politischen Ereignisse in keiner Weise erschüttert. Und noch Eines sei hier bemerkt. Man ist in Deutschland sehr geneigt, die Leichtfertigkeit des französischen Wesens, welche sich in der Behandlung öffentlicher Fragen kundgiebt, als einen bestimmten Charakterzug der Franzoseu anzusehen, so daß man in thörichter Ueberhebung auch die ganze industrielle Arbeit Frankreichs als eine leichtfertige, nur auf die Mode gerichtete zu bezeichnen liebt, und sie in eine Art von Gegensatz gegen eine solide und strenge Arbeit stellt, welche man vorzugsweise in der deutschen erblicken zu können meint.

Gerade das Umgekehrte ist der Fall. Bei keinem Volke ist die eigentliche Arbeit d. h. die technische, sorgsame und gewissenhafte Durchführung so weit gediehen als bei den Franzosen,

während nirgends so nachlässig und auf bloßen Schein gearbeitet wird, als gerade in Deutschland. Der moderne französische Ouvrier hat seinen Handwerkerstolz, in dem er es mit dem besten Zunftmeister des 16. Jahrhunderts aufnimmt. Er setzt seine Ehre darein, jedes Stück, das aus seiner Werkstatt hervorgeht, bis zum letzten Punkte vollendet auszustatten, er schreibt in gerechtem Stolze seinen Namen darauf, und wenn es zur Ausstellung geht, so kommt er selbst, zieht seine Blouse an, packt seine Sachen aus und wieder ein und steht Jedem Rede und Antwort über das, was er macht, und weiß seine Waaren zur Geltung zu bringen, aber auch zugleich die Vorzüge der Anderen voll und ganz anzuerkennen. Er ist jeder Bildung zugänglich, er hält die kunstwissenschaftlichen Journale und kauft alte Ornamentstiche, nach welchen er arbeitet. Er bildet sich seine Spezialität aus, in welcher er es unabläßig zur höchsten Vollendung zu bringen sucht, und wenn man an seinem Schautische das nicht findet, was man wünscht, so führt er den Fremden mit der größten Bereitwilligkeit zu seinem Nachbar und Konkurrenten, bei welchem der betreffende Gegenstand allenfalls zu finden sein möchte. Er ordnet sich willig dem Ganzen unter und hält darauf, daß seine Ausstellungsgegenstände nicht durch zu starkes Hervortreten den Gesammtanblick der französischen Abtheilung schädigen. Vor Allem aber hat er die vortreffliche Eigenschaft, daß er seine Verpflichtungen einhält und die Stücke, auf welche er Bestellungen annimmt, zur rechten Zeit und in untadelhafter Ausführung abliefert: Eigenschaften, die das Gegentheil von jener berufenen Oberflächlichkeit und Unzuverläßigkeit sind.

Im geraden Gegensatz dazu steht jetzt die Mehrzahl der deutschen Handwerker, welche gedankenlose und nur auf äußeren Schein berechnete Arbeit liefern, ohne Ahnung davon, was ein Anderer Besseres machen kann, sondern nur beschäftigt, ähnliche

Gegenstände flüchtiger und billiger herzustellen; welche sich nicht scheuen, mit Nachgüssen fremder Arbeiten ihre Ausstellung zu schmücken, welche keinen Arbeiterstolz, sondern nur noch einen Preiscourant kennen und keinen Maßstab für den Werth des von ihnen Hervorgebrachten haben.

Die französische Ausstellung als Ganzes genommen, zeigt keine erhebliche Veränderung gegen die Physiognomie der Ausstellung von 1867. Eine strengere Durchbildung der einzelnen Verfahrungsweisen, welche an den betreffenden Stellen dieser Aufsätze erwähnt ist, wäre das Wichtigste. Die Behandlung der Formen ist im Wesentlichen die gleiche geblieben. Man sieht gegen Werke aus den fünfziger und dem Anfang der sechziger Jahre eine etwas größere Strenge der Formen, eine etwas breitere Behandlung, eine Anlehnung an alte Vorbilder, hauptsächlich an die älteren französischen Renaissanceformen und an die strengeren Linien aus dem Stile Ludwigs XVI.; nirgends aber bloßes antiquarisches Nachahmen, sondern überall eine graziöse Umbildung. In den Stoffmustern zeigt sich ein gewisser Einfluß der strengeren Richtung. Wo die Lyoner Seidenweber oder die Pariser Tapetendrucker ältere Muster anwenden, thun sie es mit unendlich größerer Anmuth und verständigerer Anbequemung an unsere Bedürfnisse als die englischen und deutschen Fabrikanten, welche mit gewissenhafter Treue das mittelalterliche Muster einfach kopiren.

Die Einwirkung Frankreichs auf den europäischen Geschmack ist noch keineswegs gebrochen. Die nennenswerthen Beispiele selbstständiger, durch Künstler oder Kunstanstalten angeregten Schöpfungen stehen vereinzelt neben der großen Produktion, welche unverwandt ihren Blick auf die französischen Muster gerichtet hat.

Von dem englischen Kunstgewerbe habe ich eine weniger gute Meinung, als man sie sich nach dem Ergebnisse

der Ausstellung bilden zu müssen scheint. In der englischen Abtheilung stehen die vorzüglichsten Arbeiten unvermittelt neben Stücken, die thöricht in der Erfindung und plump in der Ausführung sind. Die geistigen Urheber der guten Stücke sind aber fast durchgehends Franzosen, welche von englischen Fabrikanten herübergenommen sind. Wir haben bereits bei der Einzelbetrachtung, bei jeder großen Firma den betreffenden französischen Modelleur oder Musterzeichner zu verzeichnen gehabt. Die technische Ausbildung der Arbeiten ist mustergiltig, nur wird sie zu oft in den Vordergrund gerückt, so daß über lauter technischer Bravour die Anmuth verloren geht. Am besten gelingt es den Engländern, wenn sie ein bestimmtes Gebiet mit feststehenden, verstandesmäßig zu erfassenden Regeln bearbeiten. Die von ihnen erkannte Mustergültigkeit der mittelalterlichen Fußböden und der orientalischen Teppiche, sowie mittelalterlicher Schmiedearbeiten hat auf den entsprechenden modernen Gebieten zu einer absolut sicheren Handhabung der Formen geführt. Wo ihnen das feste Modell fehlt, schweifen sie rathlos zwischen den verschiedenen Richtungen umher. Ein und derselbe Fabrikant hat in seinem Schaukasten das Allerwiderstrebendste beieinander: die strengste klassische Antike, wildes Rococo, archaisirende, an Aegypten anklingende Motive, naturalistische Ausartungen und platte Formosigkeit. Man kann sich bei den englischen Ausstellern nie des Gefühles erwehren, daß für sie das Kunstgewerbe nur eine vornehme Zuthat für die eigentliche Masseninduſtrie ist, welche sie mehr aus Anstandspflicht, denn als eigentlichen Geschäftsbetrieb pflegen. Daher findet sich in der englischen Abtheilung die künstlerische Ausbildung auch nur bei den größten Fabrikanten, welche ihren eigentlichen Erwerbszweig in Messern und Gabeln, Drainröhren oder Tischgeschirr haben und sich nur für die glänzende Repräsentation einige Künstler halten.

Bei den Franzosen dagegen sind gerade die kleineren Handwerker diejenigen, welche bei dem Mangel größeren Betriebskapitals vorzugsweise die künstlerische Seite ausbilden, bei welcher ihr persönliches Können am meisten zu verwerthen ist. Die großen Fabrikantennamen stellen mehr ein Konglomerat von einzelnen künstlerischen Kräften dar, die sich in ihren Arbeiten deutlich von einander unterscheiden, wenn sie gleich der Name des einen Unternehmers gleichmäßig deckt. Die französische Abtheilung zeigt deutlich, daß ein wirkliches Kunstgewerbe besteht, welches seinen Mann ernährt und vollständig ausfüllt.

Nicht ganz klar ist mir die Stellung Oesterreich's geworden. Die große Masse der Erzeugnisse ist von denen des übrigen Deutschlands naturgemäßer Weise nicht wesentlich unterschieden. Die einzige Ausnahme macht Wien, wo sich ein Ansatz zu der guten Behandlungsweise der Franzosen kenntlich macht. Es bildet sich ein wirkliches Kunstgewerbe aus. Tüchtige Fabrikanten, von gutgeschulten künstlerischen Kräften geleitet, haben die Formen und Farben, sowie die Technik ihrer Gegenstände während der letzten zehn Jahre in bemerkenswerther Weise gehoben. Die Zahl der hier zu nennenden Fabrikanten ist nicht groß, die einzelnen aber, wie Haas und Lobmeyr, stehen dafür in erster Linie unter den Kunstgewerbetreibenden. Das Experiment, welches jetzt alle Länder mit Kunstgewerbemuseen machen, hat hier einen glänzenden Triumph davon getragen. Der Einfluß des österreichischen Museums ist in diesen Kunstformen, welche sich, unabhängig von der französischen Moderichtung, an die besten alten Vorbilder wenden, unverkennbar. Es kommt nun darauf an, wie weit dieser Einfluß reichen und die große Industrie bestimmen wird.

Das deutsche Kunstgewerbe befindet sich in arger Zerfahrenheit. Das einfache Gewerbe selbst ist auf dem schlechtesten Wege — dem, Alles möglichst billig herstellen zu wollen. Die guten

auswärtigen Muster werden in schlechtem Material und schlechter Technik wiedergegeben, gute Erfindungen heimischer Künstler verstümmelt, um möglichst bequem massenhaft hergestellt werden zu können. Erst allmälig ringt sich eine bessere Einsicht durch, es zeigt sich deutlich, daß es bei ernstem Willen an den nöthigen Kräften nicht fehlen würde. Wenn wir davon absehen, daß in den Pariser Werkstätten viele der besten Arbeiter Deutsche waren und auch wieder sind, so zeigt sich auch in dem, was einzelne hervorragende Aussteller geboten, durchaus das Vermögen, Gutes zu schaffen. Unter den besseren Fabrikanten hat die Abhängigkeit von Frankreich ersichtlich abgenommen. Diese besseren sind aber ein verschwindend kleiner Bruchtheil gegen die große Menge, die noch rückhaltlos nach Paris schielt.

Die erwähnten besseren Arbeiten lehnen sich in verständiger Weise an die besten Zeiten alter kunstgewerblicher Bildung an, nur macht sich bei ihnen immer noch fühlbar, daß die beeinflussenden künstlerischen Kräfte zu einseitig als Architekten, Bildhauer, Maler gebildet sind, daß ihnen die eigentliche Fühlung mit dem Handwerk, die Kenntniß dessen, was sich in bestimmten Materialien und technischen Verfahrungsweisen erzielen läßt, noch zu sehr fehlt.

Die aller Orts in Deutschland aufblühenden kunstgewerblichen Lehranstalten und Sammlungen haben hier noch eine große Aufgabe zu erfüllen, ehe auch nur die redlich strebenden Fabrikanten die guten verfügbaren Kräfte finden. Eine noch schwerere Aufgabe ist die, die trägen Massen in Bewegung zu setzen und zur Theilnahme an der Kunstarbeit heranzuziehen. Es wäre zu wünschen, daß dem europäischen Kunstgewerbe jetzt einmal Zeit gelassen würde, ruhig und tüchtig zu arbeiten, ehe es wieder auf den Kampfplatz einer Weltausstellung hinaus gelockt wird. Die Schwächen der einzelnen Länder, sowie die

Mittel zur Abhilfe sind jetzt hinreichend erkannt, man soll die letzteren energisch betreiben und ihre Wirkung abwarten.

Die Zahl der Gewerbemuseen, welche zur Hebung der Kunstindustrie führen sollen, ist während der letzten Jahre in staunenswerther Weise gewachsen. Während in Paris nur London und Wien vertreten waren, Berlin und Petersburg eben erst anfingen, sahen wir auf der Wiener Ausstellung neben den genannten, seitdem mächtig fortgeschrittenen Instituten Nürnberg, Hamburg, Leipzig, Moskau, Reichenberg, Pest, Prag, Brünn, Karlsruhe, Stuttgart, Edinburg u. s. w., selbst Rom soll ein Gewerbe-Museum erhalten.

Die Ankäufe, welche die Gewerbemuseen auf der Ausstellung machten, waren so erheblich, daß die Erzeugnisse mancher Fabrikanten völlig von denselben in Beschlag genommen wurden. Es mag wie eine ungesunde übertriebene Richtung erscheinen, wenn diejenigen Gegenstände, welche doch eigentlich für den Gebrauch im täglichen Leben angefertigt sind, nun dazu bestimmt werden, in systematisch geordneten Sammlungen eingereiht zu werden und als Vorbilder oder Beläge für bestimmte Techniken zu dienen; aber die jetzige Bewegung, welche die Sammlungen und Gewerbemuseen hervorruft, hat doch, ganz abgesehen von den prinzipiellen Bestrebungen der Neuzeit, ihre tiefgehende Berechtigung.

Auch die früheren Perioden des blühenden Kunstgewerbes bedurften derartiger Stätten, an denen sich die besten Werke gewerblicher Arbeit aller Welt zu Nutz und Frommen anhäuften. Es ist oft bemerkt worden, daß unser Bilder- und Skulpturengallerien diejenige Lücke auszufüllen hätten, welche das Aufhören der Kirchen, der Raths- und Gildehäuser als Mittelpunkte der Kunst gelassen hätte, so daß man jetzt in Museen die Stücke zu betrachten hat, welche früher an geweihter Stelle sich befanden. Dasselbe gilt aber auch von den kunstgewerblichen Gegenständen.

In den früheren Jahrhunderten besaß nicht nur jede Kirche eine Fülle von reich gestickten Teppichen, von köstlichen Goldschmiedearbeiten als Kelche, Monstranzen, Reliquienbehälter und Aehnliches, eine Fülle von prächtigen Bronzearbeiten, welche als Kandelaber, Kronleuchter und Lesepulte dienten, Holzschnitzereien und Glasmalereien, kunstvolle Fußböden und dekorative Ausmalung, auch die Rathhäuser hatten herrlich geschmücktes Geräth aller Art aufzuweisen. Es gab kaum eine Stadt, die nicht einen Schatz von silbernen Prachtgefäßen besessen hätte, welcher bei Banketten benutzt worden wäre; ja keine Zunftstube entbehrte der prächtigen Geräthe und Ausstattungsgegenstände. Sorgsam wurden dieselben von einem Geschlechte dem andern überliefert und bildeten so neben den Mustern, welche sich in guter Tradition in Handwerkerfamilien forterbten, einen Stamm von Vorbildern, der Jedermann zugänglich war und immer wieder anregend auf die künstlerische Phantasie wirkte, dem Handwerker immer wieder die Ehre seines Berufes, das Höchsterreichbare in demselben zum Bewußtsein führte.

Das Alles hat jetzt aufgehört. Die Kirchen sind öde, unsere Stadthäuser leere Geschäftsbureaus, die Zunftstuben sind verschwunden. Es ist nichts als die Erfüllung eines unabweisbaren Bedürfnisses, wenn jetzt wieder Institute geschaffen werden, an deren Schätzen sich die verkümmernde Erfindungskraft des Künstlers und Arbeiters erfrischen kann. Wir wissen, daß die französischen Musterzeichner, welche im Jahre 1848 in Paris brodlos und von den Engländern für ihre Fabriken gewonnen wurden, nach wenigen Jahren erklärten, nach Paris zurückgehen zu müssen, da sie in England nichts mehr erfinden könnten, sondern der Pariser Umgebung und Anregung bedürften, um Neues zu erschaffen. Diese künstlerische Lebensluft, welche Paris mit seiner alten Tradition bietet, muß so gut, wie es gehen will, an bestimmten, von Staatswegen dafür hergerichteten Stellen überall

geschaffen werden, wo sie fehlt. Wir sehen, wie die mächtigen gothischen Kathedralen des Rheinlandes der Ausgangspunkt für ein wichtiges, in mittelalterlicher Form sich ergehendes Handwerk in den Rheinlanden waren. Die Kunstgewerbemuseen der deutschen Städte sind über den Zufall einer solchen Tradition zwar erhaben und können rein nach ihrem Ermessen diejenigen Vorbilder sammeln, welche ihnen als die wünschenswerthesten erscheinen. Es fehlt ihnen aber auch die Kraft der Tradition, die überzeugende Gewalt, mit welcher Monumentalbauten sich täglich dem Auge des Beschauers einprägen, sie müssen den Besuch des Publikums, welches sich bilden soll, erst erzwingen, und ihre Aufgabe wird dadurch eine um so schwierigere. Es ist aber eine Aufgabe, an der alle diejenigen, denen das Wohl unseres Kunstgewerbes am Herzen liegt, nach Kräften mit zu arbeiten haben.

Gute Vorbilder und gute Schulung ist das Wichtigste, was von Staats- und Gemeindewegen für das Gewerbe geschehen kann. Entscheidender freilich als diese Maßregeln bleibt die Bedürfnißfrage, die sich durch die besten Bestrebungen nicht erledigen läßt. Nur in einem Zustande allgemein fortgeschrittener Wohlhabenheit und dem hieraus entspringenden Bedürfnisse nach behaglichen, künstlerisch durchgebildeten Lebensformen kann ein wirkliches Kunstgewerbe erblühen.

Wir können daher nur dem Bedürfnisse entgegenkommen und dafür sorgen, daß es in verständige Bahnen geleitet werde. Wir können dafür sorgen, daß nicht nur die glänzenden Prunkstücke als kunstgewerblich angesehen werden, sondern daß jeder Stufe des Bedürfnisses und der Zahlungsfähigkeit entsprechend die Formen einfach, aber rein und in guten Verhältnissen gehalten werden. Das Wichtigste aber bleibt, daß Publikum und Arbeiter sich von der Ueberzeugung durchdringen lassen, daß es mit den schönsten Formen und Erfindungen nicht gethan ist, sondern daß nur aus der vollständigen Güte des Materials, aus der voll-

ständigen Tüchtigkeit der Arbeit heraus ein gesundes und wahrhaft erfreuliches Kunstgewerbe erblühen kann und daß alle äußerlich noch so glänzende Spielerei mit Surrogaten und schlechten Nachahmungen, selbst wenn die besten Künstler die Form dazu hergegeben haben, doch schließlich zu Grunde geht an der Lüge, auf welcher sie erwächst.

Man erfinde nicht Formen von abstrakter Schönheit, unbekümmert um die Mittel der Ausführung, sondern lege das zu Grunde, was man leisten kann, und gebe demselben gerade so viel von Kunstform, als es vertragen kann, und das Publikum bedenke, daß ein glatt gehobelter Tisch und Schemel von einfachen gesunden Formen schöner sind als die auf lügnerischen Schein gearbeiteten Prachteinrichtungen von hellblauem Atlas, die nach zwei Jahren schäbig und zerrissen dastehen.

Die höchste Blüthe des Kunstgewerbes kann nur aus dem vollen Reichthum und dem gebildeten Luxusbedürfnisse eines Volkes erwachsen, aber für jede Stufe des Konsums lassen sich verständige und schöne Formen herstellen, wenn der Besitzer nur auf das Wesen der Sache und nicht auf leeren Schein sehen will.

Diese Arbeit gilt es jetzt in Deutschland durchzuführen. Für dieselbe wird die Weltausstellung nur mäßiges Material abgegeben haben, denn dorthin drängen sich mehr die höchstverfeinerten, als die bescheidenen Arbeiten, aber aus dem Eifer, mit dem alle Sachverständigen sich des hierfür brauchbaren Materials bemächtigt haben, wollen wir hoffen, daß die gute Einsicht sich Bahn bricht.

Wir werden voraussichtlich in Europa nicht sobald wieder eine Weltausstellung haben. Der Gesammteindruck einer solchen kann sich in kurzer Frist nicht wesentlich ändern und ist jetzt allmälig Allen zu geläufig geworden, als daß das Interesse daran nicht erlahmen sollte. Für Amerika hat die beabsichtigte Ausstellung in Philadelphia im Jahre 1876 ihre volle Berechtigung

und Deutschland wird in seinem wohlverstandenen Interesse gewiß nicht verfehlen, dieselbe mit allen exportfähigen Waren reichlich zu beschicken. Für Europa können wir jetzt nur noch systematische Spezialausstellungen gebrauchen, auf denen ernstlich gelernt und gearbeitet wird. Einstweilen müssen aber alle Betheiligten Ruhe haben, um die gemachten Erfahrungen zu verarbeiten. Die Wiener Weltausstellung hat uns genug gebracht, um für eine gute Zeit zu thun zu haben, wir wollen hoffen, daß Deutschland einen tüchtigen Gewinn an Einsicht davon getragen hat und ernsthaft daran denken wird, sich durch solide Arbeit in allen Zweigen des Gewerbes die Stellung zu sichern, die ihm gemäß seinen Leistungen in der Wissenschaft, in der bildenden Kunst, in der Musik und der Literatur, ganz abgesehen von seiner politischen Stellung, zukommt.

Register.

A. W. Schade's Buchdruckerei (L. Schade) in Berlin, Stallschreiberstr. 47.